

ROSANNE BEZERRA DE ARAÚJO

# TRAVESSIA POÉTICA

TEMÁTICAS DO TEMPO  
NA POESIA DE JOÃO CABRAL





#### **REITORA**

Ângela Maria Paiva Cruz

#### **VICE-REITOR**

José Daniel Diniz Melo

#### **DIRETORIA ADMINISTRATIVA DA EDUFRRN**

Luis Passeggi (Diretor)  
Wilson Fernandes (Diretor Adjunto)  
Judithe Albuquerque (Secretária)

#### **CONSELHO EDITORIAL**

Luis Passeggi (Presidente)  
Ana Karla Pessoa Peixoto Bezerra  
Anna Emanuella Nelson dos S. C. da Rocha  
Anne Cristine da Silva Dantas  
Christianne Medeiros Cavalcante  
Edna Maria Rangel de Sá  
Eliane Marinho Soriano  
Fábio Resende de Araújo  
Francisco Dutra de Macedo Filho  
Francisco Wildson Confessor  
George Dantas de Azevedo  
Maria Aniolly Queiroz Maia  
Maria da Conceição F. B. S. Passeggi  
Maurício Roberto Campelo de Macedo  
Nedja Suely Fernandes  
Paulo Ricardo Porfírio do Nascimento  
Paulo Roberto Medeiros de Azevedo  
Regina Simon da Silva  
Richardson Naves Leão  
Rosires Magali Bezerra de Barros  
Tânia Maria de Araújo Lima  
Tarcísio Gomes Filho  
Teodora de Araújo Alves

#### **EDITORAÇÃO**

Kamyla Alvares (Editora)  
Alva Medeiros da Costa (Supervisora Editorial)  
Natália Melão (colaboradora)

#### **REVISÃO**

Wildson Confessor (coordenador)  
Aline Braga (colaboradora)

#### **DESIGN EDITORIAL**

Michele Holanda (coordenadora)  
Victor Hugo Rocha Silva (miolo)  
Rafael Sordi (capa)

Rosanne Bezerra de Araújo

# Travessia Poética

Temáticas do tempo na poesia de João Cabral



2016

Coordenadoria de Processos Técnicos  
Catalogação da Publicação na Fonte. UFRN / Biblioteca Central Zila Mamede

Araújo, Rosanne Bezerra de.

Travessia poética [recurso eletrônico] : temáticas do tempo na poesia de João Cabral / Rosanne Bezerra de Araújo. - Natal, RN : EDUFRN, 2016.  
7168 Kb ; PDF

ISBN 978-85-425-0595-5

Modo de acesso: <http://repositorio.ufrn.br>

1. Poesia brasileira. 2. Literatura brasileira. 3. Melo Neto, João Cabral - Crítica e interpretação. 4. Melo Neto, João Cabral - Estudos literários. I. Título.

RN/UF/BCZM

2016/26

CDD B869.1  
CDU 821.134.3(81)-1

## APRESENTAÇÃO

Este livro realiza uma travessia pela obra de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), buscando apreender o ser do tempo e seus desdobramentos no espaço do poema. Ao leitor que já conhece a obra do poeta, este estudo possivelmente oferecerá um novo olhar focado no seu processo criativo ao percorrer o trajeto de sua poesia através da temática do tempo.

O texto aqui apresentado é resultado de uma investigação do universo literário de João Cabral desde o ano de 2000, quando comecei a ler atentamente a sua obra, questionando e analisando os seus poemas, no decorrer de minhas atividades como mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Escrito em 2002, mas vindo à tona somente agora, este livro é uma versão recente dos capítulos apresentados na dissertação de mestrado. Passado o tempo, após ter revisitado a obra do poeta pernambucano, resolvi reescrever o texto e finalmente publicá-lo em livro. A fim de melhor delimitar o estudo, elegi o *tempo* como categoria temática, por ser um dos aspectos de sua obra menos explorado pela crítica. O próprio texto literário cabralino norteia essa investigação. Desde *Pedra do sono* a *Andando Sevilha* é possível perceber diferentes representações do tempo.

Como veremos adiante, grandes críticos da literatura já discorreram sobre a temática do tempo em João Cabral, revelando a preocupação estética do poeta. Diante disso, o presente livro oferece um passeio pela obra do escritor pernambucano, buscando complementar, na medida do possível, a análise original e minuciosa dos estudiosos que antecederam esta pesquisa.

Apesar de o *tempo* ser o tema com o qual me comprometi, decididamente, ao longo da leitura e análise de uma seleção de poemas, a riqueza incalculável da obra de Cabral nos leva a contemplar outras temáticas. Dessa forma, nossa investigação deixa-se seduzir, também, pela imagem poética adquirida através da geografia do nordeste brasileiro (rio, sertão, caatinga, mar, Recife) e pela região espanhola andaluza (rio, serra, vale, aldeia, Sevilha), dois espaços privilegiados em sua poesia, espaços que apresentam aspectos culturais e problemáticas sociais. A leitura da obra tem o intuito de compreender a experiência estética do escritor, revelando uma poética de negação do lirismo e do sentimentalismo. Apoiada naquilo que ela traz de ausente, a poesia cabralina realiza um longo percurso de luta contra os excessos, estando em permanente busca de uma forma ideal de poema. Percebemos, nessa travessia, o empenho do poeta em estabilizar o tempo na moldura estática do poema contra o seu eterno escoar.

*A autora*

## AGRADECIMENTOS

O resultado deste livro deve-se ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) durante os dois anos de meu mestrado. Assim, agradeço à CAPES por ter financiado este estudo, ao meu orientador, o Professor Marcos Falchero Falleiros, que acompanhou o decorrer da pesquisa com sua leitura crítica e minuciosa, ao Professor Henrique Eduardo de Sousa, cujas aulas me despertaram para o encantamento e a singularidade do verso cabralino, principalmente no livro *Uma faca só lâmina*, ao Professor Alcides Villaça, que contribuiu com críticas e comentários pertinentes, e a Ector Pablo Dantas Beserra, cuja influência foi fundamental para a minha compreensão da poética cabralina e para a elaboração desta escrita desde a fase em que esta ainda era um embrião. Devo registrar, também, o meu agradecimento à Universidade Federal do Rio Grande do Norte, instituição que me acolheu na graduação e na pós-graduação. Por fim, expresso minha gratidão e reconhecimento aos meus alunos, amigos, colegas e familiares, em especial a minha mãe, Rita Maria Bezerra de Araújo, sempre presente nas minhas travessias.

## PREFÁCIO

Desde o seu título – *Travessia poética: temáticas do tempo na poesia de João Cabral* – que o trabalho realizado por Rosanne Bezerra de Araújo se apresenta como um desafio infatigável e uma desmedida responsabilidade nos caminhos a percorrer por qualquer pesquisador que se aventure a embrenhar-se no tecido poético desse grande escritor da literatura brasileira. É senso comum dizer-se que a obra de João Cabral é árida, impessoal, hermética... entre outros julgamentos encontra-se o seu anti-lirismo de onde a musa foi expulsa e somente Sísifo faz seu trabalho de rolar pedras incessantemente. Entretanto, Rosanne Araújo demonstra, durante a travessia que se propôs fazer em sua pesquisa, que possui fôlego suficiente para nos guiar em uma viagem poética pela senda do tempo e pelas veredas da metapoética cabralina.

O mais singular conceito para o vocábulo Travessia é o de viagem ou passagem através de grande extensão de terra ou de mar, é o “través” + ia”. Essas travessias que se realizam por caminhos concretos podem ser cheias de espinhos, pedregulhos; ter longas ou pequenas durações cheias de dureza de vida e morte; podem ser ríspidas ou caroáveis, podem também apresentar paisagens agrestes ou atraentes, encantadoras, aprazíveis, tranquilas, pacíficas entre outras tantas que nos agridem ou embelezam os olhos e a alma ou ainda, não nos levar a lugar algum. Mas para qual tipo de travessia aponta *Travessia poética: temáticas do tempo na poesia de João Cabral*?

Neste livro, Rosanne Araújo nos convida a fazer uma travessia literária por um caminho ornado com uma colcha



bordada pacientemente com as ricas figuras de duração do tempo amalgamados em um mesmo momento na poesia cabralina. No caminhar que nos propõe a autora, o tempo poético cabralino é o guia dispensado ao leitor para que ele caminhe em passos lentos ou velozes, entretanto, assegurando-lhe sempre que esse percurso seja de estase ou de êxtase. É uma travessia pelo já propalado árido sertão da poesia cabralina, mas que, sob o olhar da autora, o árido torna-se suave e o caminho transforma-se em deleite poético.

O olhar de Rosanne Araújo sobre a poética cabralina possui a visão do lince, aquele animal que vê mais longe dentre todos os felinos, por isso a presa não lhe escapa. Ao possuir o olhar do lince, acrescido de visão perscrutadora sobre obra cabralina, Rosanne Araújo não nos deixa escapar nada e nos presenteia com pormenores da poesia cabralina com agudez de sentido do tempo.

Ao simplificar para o leitor o conceito de tempo, demonstrando-o a partir de Santo Agostinho, a autora deixa clara a noção do tempo decorrido nos vários poemas analisados, e que o caminhar que o tempo perfaz entre o passado, presente e futuro na poesia cabralina não é mais do que a consagração de um instante. Refere a autora: “Agostinho mostra que o presente trará passado e futuro juntos. Indo mais além, este mês escolhido como presente pode ser dividido em dias os quais serão divididos em horas, estas em minutos, e estes em segundos...” A partir do conceito de tempo como “consagração de um instante”, – expressão que tomei de empréstimo de Octavio Paz em *O arco e a lira* – a autora passa a descrever, através das imagens da poesia cabralina, as diferentes formas de tempo.

*Travessia poética: temáticas do tempo na poesia de João Cabral* preenchem toda a profundidade que um texto crítico pode oferecer ao leitor as diferentes formas de tempo, desde o tempo estático da pedra, cujo espaço encontra-se dividido entre o real e o onírico nas três primeiras obras; o tempo da negação e da busca do silêncio em *Psicologia da composição*; o tempo do

domínio da linguagem, como foi visto no trabalho em série de *Serial*; o retorno do tempo da pedra, evidenciando-se versos longos e trabalhosos, refletindo um ritmo novo em sua poesia como vemos em *A educação pela pedra*, e por último, o tempo da memória, como ocorre em *Museu de tudo*. “Há ainda o *tempo-bicho*, o *tempo-chiclets*, o *tempo-rio* inscritos nos livros *Paisagens com figuras*, *Serial*, *Quaderna*, *Sevilha andando* e *Andando Sevilha*.”

O tempo que devora o próprio tempo, como Kronos/Tempo grego devora seus próprios filhos para não se ver substituído, certamente não é o tempo de estagnação das montanhas e de placidez dos rios inseridos na construção de *Paisagens com figuras*. Esse tempo, segundo Rosanne Araújo, configura-se no tempo-circular do artista ciente do exercício que ainda tem pela frente. O mesmo tempo de inércia e de quietude ocorre em *O cão sem plumas* ou ainda em *O rio*.

Ao revisitar a obra de João Cabral sob o fluxo e o influxo do tempo, Rosanne Araújo ressalta aspectos relevantes de sua obra como a luta do poeta em se manter afastado do poeta possesso, da musa, em favor da poesia de trabalho e arte. Entretanto, mesmo que Anfion jogue sua flauta ao mar, em “Fábula de Anfion”, em um claro desejo de dispensar a inspiração de sua vida e se irmanar a Zeto, seu irmão gêmeo, que trabalha para a construção de Tebas, esse ato só revela uma continuidade, uma vez que na fábula grega, Anfion mobiliza as pedras com a linguagem da música para erguer as muralhas de Tebas. Quer isto dizer que, mesmo que o poeta recuse a musa em seu “poetar”, trave profundos argumentos metapoéticos contra o acaso, ainda assim, indiferentemente a todos os esforços do poeta, ela, a musa, sempre o ajudará na sua construção poética, de uma forma ou de outra.

*Travessia poética: temáticas do tempo na poesia de João Cabral* aclara a ideia do embate cabralino entre o poeta possuído pela musa, o poeta do acaso, e o poeta imbuído pelo trabalho e arte quando refere que em *Pedra do sono*, “a resistência da pedra se

opõe ao estado onírico”. Essa dissonante incompatibilidade de construção poética é visível em toda a sua metapoesia. Por isso, é manifesta neste livro a certeza de que João Cabral, ao contrário do que afirmam outros estudos, conduziu o seu fazer poético como um Ulisses moderno, “autoprendendo-se” em palavras enxutas, exatas, límpidas, mas não exige que lhe tampem os ouvidos porque precisa escutar o belo canto das sereias, ou seja, o inenarrável canto das musas. Tal afirmação aflora a partir do entendimento das palavras da autora, quando da conclusão da pesquisa, ao verbalizar: “Assim, o acaso não deixa de fazer parte da realização poética e essa parece ser a grande lição da poesia cabralina, pelo fato de na tentativa de se desvencilhar sempre do acaso, esse forçosamente passa a ser tematizado em sua poesia, como uma presença inexorável”.

Talvez o que melhor descreva a travessia pela poesia cabralina seja o tempo-morte. Morte da palavra excessiva, a morte que o longo poema *Morte e vida severina* presentifica, pois está implícito nesse poema que somos seres que nascemos para morte, uma vez que sem querer nascemos, também sem querer morremos, “que é a morte de que se morre/de velhice antes dos trinta/de emboscada antes dos vinte/de fome um pouco por dia”. Além do tempo-morte já tão amplamente analisado sobre *Morte e vida severina*, Rosanne Araújo destaca o tempo-morte em “Autobiografia de um dia só” no livro *A escola das facas*, onde fica claro que o nascer e o morrer dão-se no tempo presente, ou seja, na apoteose daquele instante. Volta-se ao tempo-morte no *Auto do frade*, que igual ao *Morte e vida severina*, está envolto da duração do percurso da vida à morte. A vida que espera pacientemente a morte.

Mesmo quando o mundo literário cabralino, face à vida, parece ser o espelho partido em milhões de estilhaços, *Travessia poética: temáticas do tempo na poesia de João Cabral* vem compô-los e ajustá-los. É assim quando a autora apresenta os poemas de *Museu de tudo*, com objetivo de convocar o leitor a fazer uma

travessia por um museu onde se encontram vários fragmentos temáticos como quadros expostos. Será através das leituras desses poemas de temática dispersa que se dará a composição de um todo poético em *Museu de tudo*.

Nestas páginas está o essencial dos poemas de João Cabral para além do que toca à travessia de um tempo em que, como a própria Rosanne Araújo afirma, “o tempo não é outra coisa senão ele próprio”. É por aí, decerto que *Travessia poética: temáticas do tempo na poesia de João Cabral* atinge o seu valor de símbolo que excede o mundo pessoal do poeta e exprime um brilho que nos faz compreender a aceitação invulgar e quase imediata na qual a obra cabralina foi acolhida no panteão dos poetas de língua portuguesa moderna. É verdade também que, sendo um livro evidentemente condicionado ao tempo de pesquisa e ao teor que deve apresentar terá a sua natureza mensurada, mas, mesmo assim, em sua constituição se acende o fulgor do extraordinário talento poético de Cabral que sempre negou ser “o poeta inspirado”, embora o sendo sem o perceber e também certifica com propriedade que Cabral sempre foi o “poeta de trabalho e arte” como sempre defendeu ser.

Maria da Conceição Oliveira Guimarães

Lisboa, julho de 2015

*A minha mãe dedico esta travessia poética*



*The Traveller hasteth in the Evening.*  
Apressa-se o Caminheiro ao cair da Noite.

(WILLIAM BLAKE)

# Sumário

16	<b>1 INTRODUÇÃO</b>
	<b>2 DO SONO À PEDRA</b>
25	2.1 O poeta e seu timbre próprio
32	2.2 A caminho dO <i>engenheiro</i>
	<b>3 PAISAGEM E VAZIO</b>
61	3.1 O desvelar da linguagem
64	3.2 O tempo da palavra
67	3.3 A severa forma do vazio
87	3.4 Paisagem cabralina
93	3.5 Paisagem severina
97	3.6 A <i>fome vazia</i> da faca
	<b>4 IDEIAS FIXAS DE JOÃO CABRAL</b>
106	4.1 A imagem na quadra
116	4.2 O tempo espesso cabralino
	<b>5 MUSEU E MEMÓRIA</b>
138	5.1 <i>Museu de tudo</i> : intervalo da tensão
149	5.2 Memória – <i>A escola das facas</i>
158	5.3 A linguagem <i>marca-passo</i> do <i>Auto do frade</i>
	<b>6 AGRESTES E ANGÚSTIA</b>
166	6.1 <i>Agrestes</i>
179	6.2 <i>Crime na Calle Relator</i> : limite, tensão e angústia
	<b>7 SEVILHA ÍNTIMA</b>
194	7.1 <i>Sevilha andando</i>
202	7.2 <i>Andando Sevilha</i>
212	<b>CONCLUSÃO</b>
231	<b>REFERÊNCIAS</b>

# 1 INTRODUÇÃO

João Cabral de Melo Neto (1920-1999) sempre assumiu uma atitude ativa, um comprometimento estético, ao debater a função moderna da poesia. No entanto, para ele, que fazia questão de ser conhecido como poeta pernambucano a poeta brasileiro, para além do caráter estético da poesia, trazia consigo o desejo muito claro de demonstrar uma preocupação/insatisfação com a realidade social, especialmente com a região Nordeste do Brasil. Daí sua obra ser comumente dividida em *Duas águas*, a primeira voltada para o fazer poético e o rigor da escrita e a segunda voltada para os problemas sociais, a memória e a oralidade. Ao longo de nossa análise, veremos, todavia, que as duas águas se misturam no mesmo rio da linguagem cabralina, provando que um escritor como ele dificilmente seria acomodado a divisões, encaixando-se em categorias, com uma poesia rotulada de social, ou concreta, ou inserida na Geração de 45, e assim por diante. Sua poesia escapa às definições, não se deixando prender por nenhuma tentativa de explicar, de forma reducionista e simplista, o seu universo poético.

João Cabral ocupou cargos diplomáticos, o que lhe proporcionou morar em diferentes países e poder assimilar diversas culturas. No entanto, mesmo com toda a sua vivência como diplomata, o poeta jamais deixou de lado as suas raízes pernambucanas. A sua experiência de funcionário público e diplomata está registrada em seus poemas. Ainda que ligado cronologicamente aos poetas da Geração de 45, o escritor buscou alcançar a singularidade do timbre de sua poesia. Recusando a linguagem do sentimentalismo e da inspiração, ele perseguia a dureza do fazer literário.



Ao lermos a totalidade de sua obra, sentimos o tempo infinito que a envolve. Cada poema é um instante eterno que se desdobra em outros e assim sucessivamente. Sentimos que a cada instante desses somos surpreendidos por versos que nos põem em suspenso – no tempo suspenso e absoluto da poesia. Diante da obra de João Cabral somos banhados pelo sol, sentimos a sede do deserto, caminhamos nas margens do rio; por vezes vamos em suas águas à procura do mar, visitamos a Espanha, ouvimos o canto da andaluza e compreendemos a existência do ser “sem plumas”. Invadimos e somos invadidos por uma poesia que trabalha o dentro e o fora, colocando o leitor diante de diferentes situações humanas: o drama vivido pelo inconformista frei Caneca, a jornada do retirante Severino e o humor negro do poeta diante da miséria e da morte.

O que pretendemos com este estudo é revisar a obra de João Cabral, conduzindo a análise para o estudo da temática do tempo em sua poesia. Certamente não temos o intuito de esgotar a compreensão e o estudo da obra, mas sim de caracterizar o tempo nos poemas, abrindo caminhos para possíveis leituras.

Antes de iniciar a análise dos poemas, faz-se necessária uma breve reflexão acerca do tempo, por ser este um tema importante não somente nos estudos críticos e filosóficos, mas sobretudo essencial à forma literária tanto como à vida. Experimentamos diversos tempos, diversas durações: o tempo da alegria, da tristeza, do prazer, do desconforto, da juventude, da velhice. Presente, passado e futuro são condensados em um só, tal qual uma trança de cabelo, cujas mechas de tão entrelaçadas tornam inviável o saber onde uma termina e onde a outra começa. É este entrelaçar de tempos que tentaremos extrair dos poemas de João Cabral. Buscamos, principalmente, um entendimento sobre o tempo na poesia, por ser este diferente de todos os outros, uma vez que a poesia proclama todos os instantes em um só.

Nossas ideias de tempo não são inatas, e sim construções intelectuais, produtos da evolução humana, de maneira que a contagem do tempo é essencialmente uma conceitualização da estrutura social. Não podemos dizer da existência de uma intuição única do tempo, comum a toda humanidade. Há várias intuições, de modo que a concepção acerca do tempo não é uma e sim plural. No que diz respeito à poética cabralina, buscou-se entender como seria o pensar do eu lírico sobre o tempo. Nos poemas analisados, foi-nos surgindo o traçar de um fio que percorre toda a obra. Nesta, pode-se dizer, o tempo compreende uma duração, ou melhor, durações, pois o longo caminhar do poeta e de sua obra estão imbricados em um só. Mais ainda, há a recusa do poeta em relação a um tempo desagregador. Este que constantemente está a rondar “a nuvem cível sonhada” de um tempo calmo e organizado. À tal visita indesejada, pode-se chamar o tempo do acaso e da morte.

Em Santo Agostinho, mesmo abordando tão bem o tempo da consciência, vemos que o tempo se torna indefinível. Como definir algo que é móvel e, portanto, escapa-nos a todo instante? Vejamos a maneira obstinada e insistente com que o filósofo indaga:

O que é realmente o tempo? Quem poderia explicá-lo de modo fácil e breve? Quem poderia captar o seu conceito, para exprimi-lo em palavras? No entanto, que assunto mais familiar e mais conhecido em nossas conversações? Sem dúvida, nós o compreendemos quando dele falamos, e compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. Por conseguinte, o que é o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; porém se quero explicá-lo a quem me pergunta, então não sei.<sup>1</sup>

Para exemplificar a impossibilidade de definir o tempo presente, Agostinho o reduz aos poucos até não ter mais como simplificá-lo. Ele reduz o presente de um ano a um dia,

---

1 AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Paulus, 1984, p. 338.

mostrando que se pensarmos no ano que estamos vivendo, ele é o presente. Contudo, se dividirmos este ano em doze meses e tomarmos janeiro como ponto de referência, veremos que estamos vivendo um mês apenas no presente e os outros restantes fazem parte do futuro. Com este pensamento, Agostinho afirma que o presente sempre trará passado e futuro juntos. Indo mais além, este mês escolhido como presente pode ser dividido em dias os quais serão divididos em horas, estas em minutos, e estes em segundos, até restar somente o instante. Se passado e futuro só se realizam através da nossa consciência presente e este presente é sempre fugidio, estando ora no passado, ora no futuro, como situá-lo? Sobre esta nulidade do presente, André Comte-Sponville nos diz: “Nada, pois, entre dois nadas: o tempo seria essa nadificação perpétua de tudo”.<sup>2</sup>

Por outro lado, Santo Agostinho afirma ser o presente a duração do passar. Conforme este pensamento, de fato só há o tempo presente: o passar das horas, limitado entre o passado e o futuro, transformando-se em uma membrana a envolver ambos. Então, temos o presente do passado (a memória do que passou, tornada presente através do instante da lembrança); o presente do presente (o tempo enquanto ele passa) e o presente do futuro (aquilo que prevemos e planejamos em nossa mente).

Segundo Ivan Domingues, em *O fio e a trama* (1996), desde sempre houve tentativas de figurar o tempo, de estabilizá-lo. Afinal, para o homem racional, que sempre busca explicações, nada deve fugir ao seu controle. A mente humana procura, astuciosamente, desvendar os mistérios e desfazer todas as aporias. No entanto, diante do tempo, parece que essa astúcia recua ao perceber que quanto mais se tenta defini-lo, mais ele se desdobra em outras definições. Isso ocorre pois o tempo é espesso; como diz Ivan Domingues, ele é “dotado de profundidade, uma espécie de potência que envolve as coisas e as marca

---

2 SPONVILLE, André Comte. *O ser-tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 18.

com o selo de seu ser”<sup>3</sup>, como veremos no tempo espesso que envolve a poesia cabralina. Para o autor, ao investigarmos a experiência milenar do tempo e da história, é possível analisar esta experiência através de dois modalizadores: a intuição do efêmero e o desejo de eternidade. De fato, a primeira experiência que temos é a intuição do efêmero, o tempo que nos devora feito uma marcha lenta, acompanhando todo o percurso da humanidade, bem como o tempo cotidiano, repetitivo, monótono e instantâneo, ao qual estamos sempre querendo fugir. Diante desta sensação de impotência com relação ao tempo comandando nossas vidas, é natural sentirmos a necessidade de frear sua ação destrutiva e corrosiva. A religião e a arte correspondem ao desejo de eternidade. Somente elas parecem nos proporcionar este domínio contra a fugacidade do tempo.

E qual seria especificamente o tempo da poesia? Este seria uma anulação do tempo convencional ao instaurar o perpétuo desdobramento do texto/poema enquanto espaço-tempo da folha. Neste breve estudo pretendemos abordar a importância do tempo na poesia de João Cabral com o intuito de encontrar novas faces deste tema em sua obra, já muito bem abordado pelos críticos José Guilherme Merquior<sup>4</sup> e Marta de Senna.<sup>5</sup> Entendemos a obra do poeta como sendo um longo caminhar, caracterizado pela tensão e pelo limite no processo de feitura do poema.

Desde *Pedra do sono*, encontramos um poeta desejoso de inaugurar um novo espaço-tempo da poesia. Mais adiante, o poeta persiste na caminhada por entre a paisagem da linguagem, equilibrando construção e abstração, buscando o tempo calmo

---

3 DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história*. São Paulo: Iluminuras; Belo Horizonte: UFMG, 1996, p. 23.

4 MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

5 SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Antares, 1980.

da palavra e a lucidez do *engenheiro*. O caminho encontrado para lermos o tempo na poesia de João Cabral parece ser o entendimento sobre a união de diversos tempos, ou fases, em sua obra. Primeiramente temos o tempo do sono, caracterizando as primeiras obras, nas quais o espaço desorganizado do sonho pode ser visto como um pretexto, uma tensão criada pelo próprio poeta para daí surgir a necessidade de organizar essas imagens por intermédio da linguagem. Dessa forma, sugerimos que entre o poeta e sua poesia encontra-se um longo trajeto, a ser preenchido pelas palavras, evitando assim contaminar-se por uma poesia pessoal, acusada por ele de ser uma espécie de “diário íntimo”.<sup>6</sup> A luta traçada entre a imagem e a palavra resulta na grande tensão temporal provocada pelo poeta, no intuito de se aventurar na imagem para depois modelá-la através das palavras. Recusando a poesia de fácil inspiração, João Cabral permite que a imagem por si só se imponha, para então ele assumir o desafio de trabalhá-la. Daí João Alexandre Barbosa definir a imagem cabralina “como abstração conseguida pelo artesanato”.<sup>7</sup> Depois da recusa do tempo onírico nas primeiras obras, o poeta escreve na tentativa de preencher o vazio do poema. A ausência torna-se a mola propulsora do poema cabralino, lançando-o sempre a um novo desafio. No decorrer das obras, vemos a sua tentativa de equilibrar cada vez mais essa tensão. Após o tempo lento da descoberta do fazer, o poema passa a apoiar-se na negação, naquilo que ele tem de menos, como é o caso de *O cão sem plumas* ou de *Anfion* sem a flauta. Aos poucos a tensão temporal vai se dissolvendo a ponto de o poeta tratar, com certa intimidade, temas como a morte e a memória, como constatamos nos dois autos – *Morte e vida severina* e *Auto do frade* – e a partir de *Museu de tudo*. Assim segue o escritor procurando equilibrar os contrários de sua poesia,

---

6 Em seu ensaio “Da função moderna da poesia”, João Cabral assim critica o poema dito moderno. *Obra Completa* (1995, p. 769).

7 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 33.

esquivando-se dos excessos. Pois assim como recusava uma obra somente baseada na construção, recusava também aquela que fosse imbuída de inspiração. Em luta contra esses dois extremos, seu objetivo é encontrar a medida certa de ambos os lados. O caminhar de sua obra vem da escuridão (traços surrealistas, imagens oníricas presentes em *Pedra do sono*), amanhecendo com o sol do *engenheiro*, no qual ao invés do sonho predomina o pensamento do poeta. Por isso a sua insistência no sol do meio-dia do deserto. Já nas suas últimas obras, *Sevilha andando* e *Andando Sevilha*, a imagem do sol reaparecerá, porém será o sol de dentro do ser sevilhano, ou ainda, o “sol negro” dos cabelos da andaluza. Não somente o sol mas também outras imagens são aproveitadas pelo poeta para designar a racionalidade de sua poética. Então ele busca dos exemplos mais bem elaborados, como a perfeita geometria da montanha e do mar, presentes em *Paisagens com figuras*, até os exemplos simples como o da geometria do ovo em *Serial*. Através de outras imagens como a de *O cão sem plumas* e a de *Uma faca só lâmina*, vemos a tentativa de ‘materializar’ o vazio inerente ao ser. O escritor seria como Anfion que na tentativa de amadurecer sua obra em meio ao sol, ao silêncio do deserto e à negação da inspiração, busca alcançar uma compreensão. No entanto, essa compreensão parece ser inatingível. A busca, pode-se dizer, não cessa.

Em alguns poemas, o tempo assemelha-se a uma substância, como se fosse algo espesso que, captado pelos cinco sentidos do poeta, pudesse ser perfurado pela ponta de uma agulha. Esse tempo espesso que se volta sobre si remete à palavra poética que se volta para a linguagem, de modo que não há como falarmos sobre a poesia cabralina sem abordarmos a metalinguagem que lhe é inerente. Entretanto, disso não se pode depreender que sua poesia seja de uma nota só. Pelo contrário, apesar de todos os rios desaguarem no mar, muitas são as tonalidades de suas águas. Côncios de que aqui há várias temáticas, tarefa difícil seria esquecê-las. Assim, procuramos não descuidar de toda a riqueza que esta poesia nos oferece, ainda que tentando delimitar o tema

principal deste estudo – o tempo. Por intermédio da imagem, João Cabral consegue descrever o tempo de diferentes formas: o *tempo-bicho*, o *tempo-chiclets*, o *tempo-rio*, o *tempo-museu* e assim por diante. A imagem, processo criativo do poeta, parece ser o começo de tudo – a base de construção da poesia.

Além da poesia, procedeu-se a leitura dos ensaios críticos do poeta. Neles, vemos a preocupação estética do autor diante da relação entre o fazer poético e a intuição no processo de realização da obra de arte. O *fazer* cabralino traz desde já uma tensão necessária ao limite e ao rigor de sua escrita. Há a incessante busca pela palavra exata, límpida, enxuta, esvaziada da polifonia de vozes; a palavra que descreva aquilo que o poeta pretende instaurar como a realidade do texto. Contudo, essa palavra não pode ser encontrada, nem mesmo no deserto de Anfion, uma vez que o personagem é constantemente tentado pela inspiração. Através de Anfion, tentamos compreender como se dá o tempo da palavra, no instante da feitura poética, em *Psicologia da composição*.

Em nosso percurso pela obra cabralina, entreabriu-se-nos a grande lição do mestre: a obsessão pelo trabalho minucioso com as palavras somado à busca da imagem. Durante a caminhada, foi possível percebermos a variedade inesgotável de temas que podem ser observados em tal poesia. Os estudos críticos, como sabemos, apresentam inúmeras faces da obra de João Cabral, tornando-a mais rica e cada vez mais moderna, por se tratar, sobretudo, de uma poesia voltada para a crítica dela mesma. Ao lermos os demais críticos, a temática do tempo despertou nossa curiosidade para investigar como se dá o tempo (ou qual a importância deste) em cada obra realizada pelo autor. O tempo do poema é um tempo que perdura. Se pensarmos no poema em relação ao leitor, veremos que este também se ausenta do real, ao ser sugado pela realidade do texto poético, um espaço limitado, pequeno, porém abismal.

Esta pesquisa deve-se menos à pretensão de compreender o funcionamento da máquina do poema cabralino do que ao desejo de estudar suas obras. Para tanto, fez-se necessário estudar todos os escritos de João Cabral, uma vez que uma obra nos faz voltar a outra, estabelecendo relações e comparações entre elas.

Como bem afirma João Alexandre Barbosa: “não é o que se traz para o poema, mas o que resulta de sua realização, que legitima o seu exercício”.<sup>8</sup> Também assim pensamos com relação ao nosso estudo, cujo desenvolvimento entrega-se ao fazer, à duração da análise da obra de um poeta de importância significativa para a poesia brasileira.

---

8 BARBOSA, João Alexandre (1975, p. 38).



## 2 DO SONO À PEDRA

### 2.1 O poeta e seu timbre próprio

Em *Considerações sobre o poeta dormindo*<sup>9</sup>, João Cabral escreve que o sono não deve ser confundido com o sonho. Em nossa subjetividade, o sonho seria tal qual um filme, enquanto o sono seria a tela à espera de teorizações. Para Cabral o estado do poeta em seu fazer poético é um estar sonolento que predispõe ao sonho (a poesia). Em um primeiro momento, o sono é entendido como um estar inconscientemente *aberto* aos cinco sentidos. Em um segundo, um estar conscientemente (no processo de criação) fechado em si. Aqui há busca, incessante, por fechar a corrente da imaginação: “O sonho alimenta a poesia, mas esta nasce de sua extinção. Sonho e vigília concorrem para a criação. [...] o poeta elabora, fora do sonho – mas dele nutrido”<sup>10</sup>.

A arte em geral, prossegue o poeta, somente chega a ser sonho após passar pelo crivo intelectual (sono) do artista. Predispondo à poesia, o sono contribui através da *ideia de abstração do tempo*, pois o poeta deve abdicar da cronologia secular e afundar na atemporalidade do fazer poético – como que tentando ausentar-se das vinte e quatro horas do Cronológico do cotidiano.

---

9 Tese apresentada ao Congresso de Poesia do Recife em 1941. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

10 MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 3.

Ante à tentativa de situar-se à parte do tempo, o poeta funda um espaço acrônico, no qual somente o estar-sendo da obra importa. Todavia, em seu deter-se no tempo de realização do poema, o poeta é acossado pelo rondar constante do tempo cotidiano. O que permite pensar o ser do poeta, em busca do *equilíbrio* e em constante vigília, como um estar-tenso.

Ciente da especificidade do fazer poético, João Cabral, em seu lúcido sono, acrescenta: “o sono não inspira uma poesia”, serve antes de ambiente para que possa ser trabalhada. O sono tem sua importância na medida “em que o poeta se sirva dele como uma linguagem ao seu uso”.<sup>11</sup>

Para João Cabral o processo criativo tem maior importância que seu resultado. Importa mais a ação, o *durante*, do que a concretude (*per se*) da poesia em estado de livro. Aqui o fim é consequência (poema), cujo meio é a causa (fazer poético). Lúcido e precavido, mas ao mesmo tempo impossibilitado, menos pela atitude de *deixar-se fazer* do que pela inevitabilidade do acaso, percebe-se em sua obra a entrelaçada contenda entre o racional e o intuitivo. Daí a obsessão de operar através daquele a erradicação deste – para além do espaço poético. As palavras do poeta acerca do pintor Joan Miró, são, nesse sentido, esclarecedoras: “Há em toda sua obra um absoluto desinteresse pelo tema, expressado na limitação e mínima variação de sua linguagem simbólica e, sobretudo, no esvaziamento desse mesmo simbólico”.<sup>12</sup>

Assim como para Miró a pintura estava assentada sobre a repetição da inalterável perspectiva renascentista, para Cabral a poesia estava impregnada de automatismos, sendo necessário esvaziá-la de seu excedente. Alerta-nos o poeta: essa criação moldada substituiu o trabalho intelectual. Pior, atenta para o eterno retorno do mesmo, ou seja, a repetição *ad infinitum* de expressões poéticas desbotadas. Daí seu fazer minucioso a querer deixar as palavras em estado mineral.

11 MELO NETO, João Cabral de (1995, p. 688).

12 MELO NETO, João Cabral de (1995, p. 712).

Mas não é tarefa fácil se desfazer dos automatismos. Se na pintura renascentista notamos o predomínio do *automatismo intelectual*, no surrealismo por sua vez há o predomínio do *automatismo psíquico*. A pintura de Miró, nesse contexto, representa o ponto de interseção (ainda que entrevista sob o signo de uma interseção de menos). Nela há a aliança entre a necessidade do cálculo (herança renascentista) e a necessidade de buscar outros modos de expressão (herança surrealista). Seguindo o processo criativo de Miró, a poesia cabralina faz-se a cada passo:

Não há, como no trabalho de certos poetas, o equivalente daquela primeira palavra, fecunda de associações e desenvolvimentos, que contém em si todo o poema. A luta, aqui, se dá na passagem de uma a outra palavra e se uma dessas palavras conduz uma outra, em lugar de aceitá-la em nome do impulso que a trouxe, essa consciência lúcida a julga, e ainda com mais rigor, precisamente por sua origem obscura.<sup>13</sup>

Miró subverte o equilíbrio renascentista. João Cabral, através do esvaziamento das palavras, escava o sentido plano imposto pela tradição. Poeta e pintor empenham-se na busca da *invenção permanente*:

O trabalho de criação de Miró, eu imagino como o de um homem que para somar 2 e 2 contasse nos dedos. Não por ignorância de sua tabuada – como se dá com a pintura infantil. Mas – e nessa capacidade de esquecer sua tabuada está uma das coisas mais importantes de sua experiência – pelo desejo de colocar seu trabalho, permanentemente, num plano de invenção da aritmética.<sup>14</sup>

Em seu ensaio “A inspiração e o trabalho de arte” de *Poesia e composição* (1952), repensando a feitura poética, João Cabral chega à conclusão de que há duas formas de o poeta agenciar a ação criativa. Uma, através da qual a poesia é elaborada passo a

---

13 Apud MELO NETO, João Cabral de. Joan Miró. In: *Obra Completa* (1995, p. 717).

14 MELO NETO, João Cabral de. Joan Miró. In: *Obra Completa* (1995, p. 715).

passo (a poesia de procura), e outra, em que a poesia é a espera da revelação (poesia de inspiração). Nesta, o poeta não trabalha as palavras *simplesmente*. Semelhante a uma antena, fica à espera do sopro vivificante. Naquela, o embate contra o deixar-estar dos resultados, advindos do acaso, exige a paciência de um fazer não de pedra lascada, mas de um fazer de pedra polindo.

Frente aos dois processos, o poeta expõe a dificuldade que os críticos de nossos dias encontram ao avaliar uma obra de arte, já que nela há a ausência de um pensamento estético universal, o qual, vale salientar, serviu durante muito tempo como um guia a indicar ao leitor modos de fruição da obra artística. De outra maneira, ao invés da universalidade, agora a arte segue a trilha do individual: “pode-se dizer que hoje não há uma arte, não há a poesia, mas há artes, há poesias”.<sup>15</sup>

Devido a essa ausência de um pensamento estético, as duas tendências acabam tornando-se válidas: tanto a inspiração, quanto a elaboração do trabalho de arte. Porém, chama a atenção o nosso poeta crítico, ambos os extremos são perigosos. A poesia nem deve limitar-se à pura inspiração, nem ao absolutismo do fazer intelectual, pois findam por desembocar num afluente em comum: a incomunicabilidade. Tal ocorre porque em busca de poesia (uns pecando pelo excesso de subjetividade, o mergulho dentro de si, outros por irem ao mais além objetivo, o mergulho para fora de si), subjetivismo e esteticismo criam um espaço do qual somente pode fruir aquele leitor *ideal*. Ao passo que o leitor *homem-humano*, para falar como Guimarães Rosa, acaba elidido.

Ao refletir sobre a arte moderna, o poeta chama a atenção para o perigo de esta se tornar cada vez mais hermética. Por um lado, tem-se um processo no qual o poeta cria a partir de uma experiência extremamente pessoal. Por outro, tem-se um processo no qual o poeta cria a partir do excessivo diálogo com a técnica literária. Nos dois casos, como foi já apontado, o resultante pode ser sintetizado numa frase: *a morte da comunicação*:

---

15 MELO NETO, João Cabral de. Poesia e Composição: A inspiração e o trabalho de Arte. In: *Obra Completa* (1995, p. 712).

O poeta se isola da rua para se fechar em si mesmo [...] é essencial para a feitura da obra e sobretudo a comunhão do artista com o seu tempo, com a realidade. Como ele busca ao escrever o mais exclusivo de si mesmo, ele se defende do homem e da rua dos homens! [...].<sup>16</sup>

Pois bem, a obra de arte somente tem sua potencialidade ativada no interagir do olhar leitor/receptor e a realidade. Inclusive, a problemática do diálogo com o leitor e a busca constante do equilíbrio entre composição e comunicação recebem lugar cativo na obra de João Cabral, quando vista em seu todo.

Afinal, se a busca pela poesia for *per se*, poder-se-ia chamá-la realmente poesia? Na concepção de Cabral poesia implica labor e diálogo. Procede ele assim a decantação no intuito de limpar da palavra a inútil crosta do *há-mais*. Seu caminhar desde *Pedra do sono* parece compreender um vir à tona: da poesia-sonho à poesia-pedra.

[...]  
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:  
obstrui a leitura fluviente, fluvial  
[...]

(“Catar feijão”, *A educação pela pedra*)

Todavia, e apesar de suas teorizações sobre a criação poética, percebe-se que o tempo de realização do trabalho poético somente virá em primeiro plano em obras posteriores. Em *Pedra do sono* esse pensar sobre a duração não possui ainda traços nítidos. Nas palavras de Marta de Senna, “em *Pedra do sono* a problemática do tempo e suas implicações não ocupam ainda o poeta como o farão mais tarde”.<sup>17</sup> Diferentemente, em *A educação pela pedra* veremos que o tempo adquire uma duração maior, pois existem *pedras de tropeço* que dificultam o fluxo de leitura. Entregando-se ao presente da poesia, o poeta esquivase

16 MELO NETO, João Cabral de (1995, p. 735).

17 SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Antares, 1980, p. 81.

do passado a todo custo: “O poeta deseja encontrar desafios que o livrem do passado; não apenas do passado pessoal, mas de uma tradição literária que o sufoca. Parte não à procura de um objeto específico, mas em fuga de si mesmo”.<sup>18</sup> Assim o poeta foge, viajando pelos caminhos da linguagem, evitando cair na armadilha da inspiração, mas ciente de sua existência. Semelhante à imagem da balança e a ideia de justa medida que lhe é correlativa, o trabalho poético de João Cabral consiste no querer conciliar realidades diversas: sonho e realidade, objetividade e subjetividade.

Comumente associado à Geração de 45, porém dela se afastando por ter a atenção voltada para a descoberta de uma poesia-crítica, João Cabral parece ser um elo entre os poetas concretos e os modernistas de 22. Podemos sinalizar para o afastamento do poeta da denominada Geração de 45, pela consciência crítica com qual, ao analisá-la, traz à tona os seus meandros. No texto “A Geração de 45” de *Poesia e composição*, o poeta ensaia uma “visão de conjunto”, buscando compreender a poesia dessa geração que, apesar de moderna, não se deixou seduzir pelos encantos da ruptura. Explica João Cabral que o movimento modernista de 1922 já havia atentado violentamente contra a poesia anterior (ruptura era a palavra de ordem) estreando uma nova consciência poética. Ao que, depois de aberto o território pela Semana de Arte Moderna, aos poetas das gerações de trinta e quarenta ficou um terreno já pronto, a solução seria tirar “o máximo de partido possível das conquistas do Modernismo”.<sup>19</sup>

Na Literatura, em seus movimentos literários, segundo Cabral, nota-se o prevalecer de mudanças e rupturas. Já nas gerações literárias, ao contrário dos movimentos, vige a continuidade. Sendo isto verdade, e se as gerações de 30 e de 40 já levaram adiante o *espírito* da semana de 1922, impõe-se-nos

---

18 CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p. 78.

19 CASTELLO, José (1996, p. 742).

a pergunta: qual seria, então, o lugar dos poetas de 45? E, em seguida, a resposta: “Existe uma diferença de posição histórica, no máximo. Ao momento da conquista do terreno, sucedeu a fundação dos núcleos de exploração. E a este vem suceder, com os outros poetas de 1945, o movimento da extensão dessa exploração”.<sup>20</sup>

Os poetas de 1930, por exemplo, viveram em um período no qual podiam entregar-se a um fazer poético sem a preocupação da exigência formal. Aqui a despreocupação formal, lembra o poeta, significa a recusa de se submeter a uma forma literária pré-existente. Situação diversa encontrará o poeta de 1945, visto dar de cara não com o terreno limpo (os poetas de 30 ainda escreviam), mas com um processo poético em plena formação. Não podendo, ou não querendo, ignorá-la e ao mesmo tempo recusando aceitá-la de todo, a alternativa seria tentar o remanejamento do existente em prol do ainda inexistente “timbre próprio”.

O poeta pernambucano, assim como Carlos Drummond de Andrade (que persistia na desconfiança diante do lirismo herdado e praticado pelos modernos), distancia-se daquela geração por buscar um discurso lírico tanto isento de pessoalidade quanto distante das agruras de um formalismo em sua torre de marfim. Conforme João Cabral: “Um verso substantivo e despojado que, se parecia partilhar com os formalistas de 45 o rigor métrico, na verdade instaurava um novo critério estético, o rigor semântico, pedra-de-toque da sua radical modernidade”.<sup>21</sup>

Ao que acrescentaríamos ainda como “pedra-de-toque”, o esmiuçar de uma poesia crítica de si própria, na qual a função poética invade o espaço da metalinguagem, tanto quanto a função metalinguística passa a ganhar espaço na poesia.

---

20 CASTELLO, José (1996, p. 743).

21 *Apud* BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 470.

## 2.2 A caminho do *engenheiro*

Digamos que, após o Movimento de 22, era difícil dizer o novo. O surgimento de *Pedra do sono* em 1942 (portanto, vinte anos após o Movimento Modernista) representaria um passo de fôlego em busca das possibilidades de uma poesia nova. Vejamos o poema que abre o primeiro livro do jovem João Cabral:

Meus olhos têm telescópios  
espiando a rua,  
espiando minha alma  
longe de mim mil metros.

Mulheres vão e vêm nadando  
em rios invisíveis.  
Automóveis como peixes cegos  
compõem minhas visões mecânicas.

Há vinte anos não digo a palavra  
que sempre espero de mim.  
Ficarei indefinidamente contemplando  
meu retrato eu morto.

(“Poema”, *Pedra do sono*)

Aqui, poder-se-ia dizer que o poeta é o próprio poema: “Há vinte anos não digo a palavra/que sempre espero de mim”. É como se depois do Movimento Modernista o poema não conseguisse mais dizer algo de novo, como se estivesse morto ou adormecido durante esse tempo, podendo somente agora surgir como uma “pedra do sono”, não mais adormecida, mas sim lapidada, trabalhada pelas mãos do poeta.

No estudo de Antonio Carlos Secchin<sup>22</sup>, encontramos a fusão de sujeito e objeto no poema cabralino. No entanto, mesmo inserido no real, o poeta procura afastar-se dele e de

---

22 SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 21.



seus objetos, a fim de obter uma postura crítica perante a matéria examinada (imerso nessa paisagem onírica, o poeta mantém uma postura passiva, como um observador a construir imagens obtidas da visão da realidade que mira ao longe). Assim sendo, o “eu” que fala na poesia de João Cabral parece agir como espectador do mundo onírico, ora apresentando-se distante do objeto, ora imerso nele. A imagem funciona como uma mediação a aproximar sujeito e objeto.

Meus olhos têm telescópios  
 espiando a rua,  
 espiando minha alma  
 longe de mim mil metros

Mesmo numa rápida leitura é difícil não perceber que o poeta está distante do objeto – o “eu” está mil “mil metros” distante da rua. Contudo, apesar da distância quantificada, identifica-se sujeito (“minha alma”) e objeto (“rua”) num mesmo espaço sustentado pelo verbo “espiar” que tem ambos como objeto direto:

espiando	→	a rua,
espiando		minha alma

O verbo “espiar” arremessa a alma do poeta ao encontro da rua, a ponto de esta poder ser visualizada pelo seu olhar (um olhar de autocrítica, empenhado em ausentar-se de sua própria alma – eu lírico) à distância de “mil metros”, de maneira que o poeta está *aqui* e *lá*. A presença dos “telescópios” traz tanto a ideia de distância, como a de proximidade. Longe da rua, sem ao menos vê-la de todo, somente espiando-a, o poeta consegue aproximar-se do objeto mirado do outro lado. Mesmo estando com a alma imersa no cenário, seu olhar permanece extremamente consciente, pois “o poeta compactua com o onírico sem necessariamente celebrá-lo”.<sup>23</sup> Daí Secchin afirmar não ser

23 SECCHIN, Antonio Carlos (1999, p. 21).

contraditório o fato de o sujeito integrar-se ao mundo criado e ao mesmo tempo ser passivo em relação a ele. Se insistirmos no verbo “espiar”, identificaremos o tempo do labor do poeta nessa primeira obra. Observador solitário, ele age como quem quer descobrir algo em segredo, alguém a mirar a lente de um telescópio a fim de ver, com precisão, a imagem (poema) que se obtém de um objeto com certo distanciamento.

Sendo a ação do sujeito passiva, é importante assinalar, os verbos conotam a morte, porquanto: “As ações do sujeito remetem com insistência a noções de aniquilamento, morte, letargia, inação”<sup>24</sup>:

Por que não um tiro de revólver  
ou a sala subitamente às escuras?  
Eu me anulo me suicido,  
[...]

(“Poema deserto”, *Pedra do sono*)

Secchin ressalta o fato de o sono e a morte serem “o estado e a condição mais identificados à poesia do primeiro João Cabral”<sup>25</sup>, o que nos faz lembrar nossas ponderações acerca do ensaio *Considerações sobre o poeta dormindo*, no qual sinalizamos que o sono aliado à ideia de morte e de ausência do tempo cotidiano confluem para a realização do poema (o sonho do poeta).

Em *Pedra do sono*, percebemos a tendência surrealista na poesia cabralina inicial, caracterizada por tratar de temas como a memória, os sonhos, o inconsciente, através da grande incidência de vocábulos pertencentes à atmosfera noturna. São poemas que se caracterizam pela objetividade e, ao mesmo tempo, pelo evadir da imaginação, concretizada por um encaideamento de imagens, através do olhar telescópico: “Mulheres vão e vêm nadando/em rios invisíveis./Automóveis como peixes cegos/compõem minhas visões mecânicas”. *Pedra do sono* pode

24 SECCHIN, Antonio Carlos (1999, p. 20).

25 SECCHIN, Antonio Carlos (1999, p. 22).

simbolizar o estado meio inconsciente do poeta que João Cabral soube, conscientemente, demonstrar através de imagens. Vemos, por exemplo, que a atmosfera de noite, sonho e fuga perdura nessa obra, em meio ao pensamento noturno do poeta:

O mar soprava *sinos*  
os sinos secavam as *flores*  
as flores eram cabeças de *santos*.

Minha memória cheia de palavras  
meus pensamentos procurando fantasmas  
meus pesadelos atrasados de muitas noites.

De madrugada, meus pensamentos soltos  
voavam como telegramas  
e nas janelas acesas toda a noite  
o retrato da morta  
faz esforços desesperados para fugir

(Grifos nossos)

(“Noturno”, *Pedra do sono*)

Observa-se que (logo na primeira estrofe) uma palavra faz brotar várias outras, tornando evidente o estado sonâmbulo do poeta, vulnerável ao acaso associacionista da imaginação poética. Notamos uma palavra se desdobrar em outra, tal como um sonho dentro de outro sonho. Esse encadeamento de imagens, através da memória, aproxima sinos, flores e santos, de maneira que os três se tornam um só.

Diante da escolha dos títulos das obras *Pedra do sono* e *O engenheiro*, compreendemos que este explora o claro, o dia, o branco, o sol, as manhãs, enquanto aquele explora o escuro, a noite, a lua, o sonho. No último verso de “Noturno”, vimos que o poeta faz “esforços desesperados para fugir” da escuridão, ao passo que em *O engenheiro*, temos a busca pelo dia, pela razão. Esta relação luz/sombra, consciente/inconsciente parece estar em íntima sintonia não apenas com a poesia, mas também com o poeta teórico de *Considerações sobre o poeta dormindo*.

Percorrendo essa díade noite/dia, temos a impressão de que em *Pedra do sono*, o poeta procura se desvencilhar do acaso, do sonho, do inconsciente; isto é, procura “desintoxicar-se” dos restos de inspiração ainda presentes para, e somente assim, adentrar numa poética nova. Neste segundo passo, o tema do poeta-engenheiro marca, justamente, a reação.

Se o verbo *fugir* é a última palavra do poema “Noturno”, e na segunda estrofe de “O poeta” encontra-se o substantivo *fuga*, isto pode significar o desejo de escapar ao tempo presente, ausentando-se dele para construir o tempo-espço do poema. Estando o poeta sempre a querer mais, a poesia perfeita é quase sempre futura poesia:

No telefone do poeta  
desceram vozes sem cabeça  
desceu um susto desceu o medo  
da morte de neve.

O telefone com asas e o poeta  
pensando que fosse o avião  
que levaria de sua noite furiosa  
aquelas máquinas em fuga.

Ora, na sala do poeta o relógio  
marcava horas que ninguém vivera.  
O telefone nem mulher nem sobrado,  
ao telefone o pássaro-trovão.

Nuvens porém brancas de pássaros  
acenderam a noite do poeta  
e nos olhos, vistos por fora, do poeta  
vão nascer duas flores secas.

(“O poeta”, *Pedra do sono*)

Neste poema, vemos o telefone do poeta ser o receptáculo do mundo ao redor, servindo de canal para vozes trazidas pela noite: o “susto” (a inspiração) que ele recusa. Verificamos não só neste, mas também em outros poemas, o tema da ausência.

Deparamo-nos com um vazio que o eu lírico carrega consigo, uma ausência de tudo, de poesia, de tempo e consequentemente de vida: “Ora, na sala do poeta o relógio/marcava horas que ninguém vivera.” Na última estrofe (a realização poética), a noite acende-se, ganha lucidez e finalmente nasce a poesia (não a do acaso, trazida pelas asas da inspiração, mas sim aquela trabalhada pelo poeta) representada por “duas flores secas”, enxutas de todo o lirismo.

Nesta primeira obra, em que os poemas apresentam-se imersos na atmosfera noturna, o olhar surrealista, inicialmente, busca apreender o real. Já num segundo momento, este olhar passa a ser filtrado pela visão plástica do poeta. Daí *Pedra do sono* ser chamada de “uma aventura arriscada” por Antonio Candido no ensaio pioneiro “Poesia ao norte”, ao sustentar que tal poesia se caracteriza por trabalhar duas matérias aparentemente divergentes – o sonho e a realidade – a fim de constituir uma terceira matéria que seria a fusão das outras duas – o mundo (fechado?) do poeta. “*Pedra do sono* é a obra de um poeta extremamente consciente, que procura construir um mundo fechado para a sua emoção, a partir da escuridão das visões oníricas”.<sup>26</sup>

Diante disso, é provável admitir uma tentativa de ocultação do eu lírico, estando ele velado pela cortina do palco em que atua sua poesia. Fechamento e abertura compõem a dinâmica do quadro de *Pedra do sono*. Fechamento porque o poeta pondera a liberdade permitida pela linguagem. Abertura porque a percepção do poeta aventura-se nas imagens oníricas. As imagens na obra servem menos de pretexto para o velamento do “eu”, do que para supor uma vocação surrealista. Na verdade, ocorre uma simbiose – cubismo/surrealismo –, ou ainda, o surrealismo em João Cabral “alimenta a técnica da montagem cubista”.<sup>27</sup>

---

26 CANDIDO, Antonio. Poesia ao norte. *Remate de males*, nº especial, Campinas: Instituto de estudos da linguagem, Revista do Departamento de teoria literária, Unicamp, 1999.

27 VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996, p. 145.

Imbricação de espontaneidade e racionalidade, *Pedra do sono* apresenta dois fatores divergentes. Primeiro, a inclusão de um grande número de imagens, visto a quantidade de substantivos selecionados pelo poeta na construção de sua poesia. Segundo, como já apontou Antonio Candido<sup>28</sup>, a ausência de uma sequência verbal. Dentre alguns tempos verbais observamos o passado imperfeito e com ele o líquido sussurrar do tempo adormecido do sono:

Ora, na sala do poeta o relógio  
marcava horas que ninguém vivera.

(Grifo nosso)

Em *Pedra do sono*, verifica-se a luta do poeta contra a presença sedutora de signos (en)cantados. O perdurar de vozes oníricas, bem como a presença do ar (“o vento nos cabelos”) e da água (“Os acontecimentos de água”), são indícios menos do deixar-se levar pelo “canto das sereias” (inspiração) do que o admitir da impossibilidade da razão pura. No último poema, por exemplo, as vozes insistem, convidam o poeta ao crime da poesia, à aceitação da fácil poesia. Contudo, tal não ocorrerá, pois o empenho em trabalhar a linguagem poética é cada vez mais intensificado:

As vozes líquidas do poema  
convidam ao crime  
ao revólver.

Falam para mim de ilhas  
que mesmo os sonhos  
não alcançam.

O livro aberto nos joelhos  
o vento nos cabelos  
olho o mar.  
Os acontecimentos de água  
põem-se a se repetir  
na memória

(“O poema e a água”, *Pedra do sono*)

---

28 CANDIDO, Antonio (1999, p. 10).

Aos poucos o eu lírico vai se desprendendo do automatismo imagético surrealista e insistindo na concretude artesanal da feitura poética. No poema seguinte, temos a referência à própria ausência “imensa e vegetal”. Acusando os “jardins de um céu viciosamente frequentado”, ao contrário dos seus jardins revoltosos, o poeta permanece em busca do “mistério maior do sol”, da lucidez da poesia.

Ó jardins enfurecidos,  
pensamentos, palavras sortilégio  
sob uma lua contemplada;  
jardins de minha ausência  
imensa e vegetal;  
ó jardins de um céu  
viciosamente frequentado:  
onde o mistério maior  
do sol da luz da saúde?

(“Poesia”, *Pedra do sono*)

Os “jardins viciosamente frequentados” podem representar aqueles jardins dos poetas que aceitam a poesia de fácil inspiração, sem trabalhá-la. Neste caso, os poetas não buscam a poesia, mas são encontrados por ela. Podemos dizer que, neste trecho, o poeta satiriza essa automatização da obra de arte inspirada. No entanto, ele consegue sair dessa escuridão e, impulsionado pela ausência, caminha para o sol, “a luz da saúde”, a lucidez da poesia. Ainda assim, a poesia lhe escapa e continua andando no seu pensamento, contornando suas ideias, fazendo crescer o seu desejo em preencher essa ausência. Em *Pedra do sono*, o poeta deseja algo que sempre lhe escapa, que permanece desconhecido, situado num tempo futuro. Deseja, por exemplo, uma mulher que não conhece, que não vê, que não sabe (talvez esta mulher seja a poesia, que ele tanto deseja e busca, mas que parece sempre estar ausente):

A mulher que eu não sabia  
(rosas na mão que eu não via,  
olhos, braços, boca, seios),  
deita comigo nas nuvens.  
[...]

Vou cuspir nos olhos brancos  
dessa mulher que eu não sei.

(“A mulher no hotel”, *Pedra do sono*)

O próprio título deste poema nos dá a ideia de um ser inconstante, sem lugar próprio, sem raízes, já que “hotel” nos remete a uma estadia temporária, passageira, assim como a poesia se apresenta, em constante mudança e sempre ausente, cabendo ao poeta inventá-la a partir da sua relação com o mundo.

Mais adiante, em *O engenheiro*, o poeta fala de uma presença que, sendo ausência, “permanece fora do tempo”:

[...]  
Essa presença  
que reconheces  
não se devora  
tudo em que cresce.

Nem mesmo cresce  
pois permanece  
fora do tempo  
que não a mede  
[...]

(“Pequena Ode Mineral”, *O engenheiro*)

Além do tempo da ausência/ presença do ser (em que o “eu” do poeta é posto de lado, através de uma ausência que se presentifica no poema), encontramos em *Pedra do sono* um tempo passado, o da inspiração, que persegue a feitura de sua poética no presente da criação. Esse tempo lhe vem como um fantasma (a memória que o poeta tanto recusa), rondando seu espaço, como um pesadelo que afugenta o sonho do engenheiro, aquele que “sonha coisas claras”, como veremos adiante. Nessa sua primeira obra, “os sonhos cobrem-se de pó”. Contra a mecanização da obra de arte, o poeta recusa a velha poesia “da face sonhada”. No entanto, seu pensamento não parece ainda totalmente claro.



Em *Pedra do sono* há o predomínio da noite, da lua, da cor escura, portanto é como se o mundo aparecesse pela metade, como em um eclipse, no qual o poema apresenta-se

[...]  
metade de flor  
metade apagada.  
O poema inquieta  
o papel e a sala  
Ante a face sonhada  
o vazio se cala.  
[...]

(“Poema de desintoxicação”, *Pedra do sono*)

Esse “vazio que se cala” e que também está presente no deserto da “Fábula de Anfion” é interrompido através dos sons trazidos pelo barulho da noite, que traz o riso de uma fada, como vemos na continuação do poema:

[...]  
Ó nascidas manhãs  
que uma *fada* vai rindo,  
sou o vulto longínquo  
de um homem dormindo.

(Grifo nosso)

A fada remete à fantasia, ao estado de sonolência a envolver o poeta, uma espécie de *anima*<sup>29</sup> que o acompanha e o tenta como as sereias tentaram Ulisses em alto mar. Ainda que predomine o desejo de sair deste sono para finalmente produzir uma poesia consciente, a voz do poeta parece confessar:

---

29 Para Carl Jung, “anima” é o elemento feminino presente na psique dos homens, assim como há também o elemento masculino “animus” presente no inconsciente das mulheres (JUNG, 1999).

Todas as transformações  
todos os imprevistos  
se davam sem o meu consentimento.  
[...]

(“Poema deserto”, *Pedra do sono*)

A fada, “mulher azul”, continua agindo durante o seu sono, por mais que ele a afaste, fazendo nascer flores (poemas) que crescem, “prodigiosamente”, contra a sua vontade, subtraindo sua memória:

Dentro da perda da memória  
uma *mulher azul* estava deitada  
que escondia entre os braços  
desses pássaros friíssimos  
que a lua sopra alta noite  
nos ombros nus do retrato.

E do retrato nasciam duas flores  
(dois olhos dois seios dois clarinetes)  
que em certas horas do dia  
cresciam prodigiosamente  
para que as bicicletas de meu desespero  
corressem sobre seus cabelos.

E nas bicicletas que eram poemas  
chegavam meus amigos alucinados.  
Sentados em desordem aparente,  
ei-los a engolir regularmente seus relógios  
enquanto o hierofante armado cavaleiro  
movia inutilmente seu único braço.

(Grifo nosso)

(“Dentro da perda da memória”, *Pedra do sono*)

A importância dos substantivos em relação aos verbos faz com que as imagens falem por si mesmas, sem a necessidade de um verbo que as coordene. Sobre o poema, as palavras de Antonio Candido parecem traduzir com perfeição o funcionamento da máquina cabralina. Segundo o crítico, este é um dos poemas mais bonitos do autor, podendo ser encontradas todas as características da sua poesia:

Percebemos imediatamente que o vago fio discursivo é apenas o ziguezague associativo através do qual o poeta vai construindo solidamente as imagens, que são, ao mesmo tempo, os elementos significativos e o arcabouço do poema. Note-se, então, o valor dominante que os substantivos exprimindo coisas passam a adquirir, ao lado das imagens por eles formadas. O poema todo parte da imagem – mulher azul – que condiciona quatro pontos, principais de ossificação: pássaros, lua, retratos, cabelos. Em torno deles se vêm dispor as outras imagens materiais: flores, olhos, seios, clarinetes, bicicletas, amigos, hierofante, braço. Estas palavras comandam os versos, estruturam o poema e dependem de uma vontade ordenadora que, após havê-los selecionado, os dispõe dentro da composição, como por valores por assim dizer plásticos.<sup>30</sup>

O tempo que o cabelo leva para crescer, ou o tempo natural que uma flor leva para nascer, não parece ser o tempo retratado aqui, uma vez que tudo cresce apressadamente, como poemas (bicicletas) que correm desordenadamente ou como “duas flores/ que em certas horas do dia/cresciam prodigiosamente.”

Seria este “hierofante armado cavaleiro” o poeta que, de armas em punho, luta contra as bicicletas que avançam, ou seja, contra a poesia de inspiração que chega sem o seu consentimento?

Esse tempo irregular, contrário ao tempo da paciência que se vê no crescer de uma flor, pode ser evidenciado na ansiedade dos “amigos alucinados” que engolem os relógios. Contra esse tempo atropelado, o poeta “inutilmente move seu braço”, pois a poesia permanece “andando” (“A poesia andando”), escapando-lhe, provocando o voo de sua imaginação. Voo esse insistentemente caçado pelo poeta, por ser inimigo do labor de sua escritura alcançada por um estado de lucidez:

Os pensamentos voam  
dos três vultos da janela  
e atravessam a rua  
diante de minha mesa.  
[...]

---

30 CANDIDO, Antonio (1999, p. 11).

Além da fada, mestra da magia que constrói sua imaginação, há a presença de arcanjos silenciosos que, assim como a bicicleta (poema) de outrora, deslizam de patins no seu pensamento, como vemos na continuação da estrofe anterior.

[...]  
entre mim e eles  
estendem-se avenidas iluminadas  
que arcanjos silenciosos  
percorrem de patins.  
[...]

(“A poesia andando”, *Pedra do sono*)

Em *Pedra do sono* a poesia parece estar num impasse: de um lado a inspiração do *sono*, em meio aos pensamentos que voam, ao silêncio de lua e à sala do poeta às escuras; de outro, a resistência da *pedra* se opondo a este estado onírico e à insistência em produzir uma poética que siga a razão, o intelecto. De fato, a atmosfera de *Pedra do sono* é preenchida por seres oníricos. São eles os arcanjos, anjos, pássaros e fadas. Essas figuras aladas estão todas inseridas na noite, no sonho, na fantasia. Diante deste persistente cenário, o poeta e seu desejo de clareza e exatidão são como que prensados contra a parede, restando-lhe o bom convívio entre o acordar e o dormir:

[...]  
Enquanto os afugento  
e ao mesmo tempo os respiro  
[...]

(“A poesia andando”, *Pedra do sono*)

Ao mesmo tempo em que se afasta desses pensamentos, ele é obrigado a respirá-los já que impregnam o ar noturno. Tal impasse da poesia pode ser apreendido nas “águas paradas”, no tempo estagnado:

[...]

E agora  
em continentes muito afastados  
os pensamentos amam e se afogam  
em marés de águas paradas

(“A poesia andando”, *Pedra do sono*)

Se nesta última estrofe de “A poesia andando” temos a predominância da imobilidade da maré; já em Anfion, cujo exercício poético se apresenta mais amadurecido, a maré apresenta-se em dinâmico movimento, como veremos no próximo capítulo.

como traçar suas ondas  
antecipadamente, como faz,  
no tempo, o mar?

(“Fábula de Anfion”, 3ª parte)

O estado onírico de *Pedra do sono* contrasta com o desejo racional de Anfion, uma vez que este busca a perfeita modulação do mar (poesia), como vemos no seu gesto de jogar sua flauta para os “peixes surdos-mudos do mar”, para que de suas profundezas surja a nova poesia, o começo de tudo. Lembremos que em *Pedra do sono* o poeta busca os peixes da lua:

A flauta eu a joguei  
aos *peixes surdos-*  
*mudos do mar*

(*Anfion*, 3ª parte)

(Grifos nossos)

vou apanhar os *peixes da lua*  
para a fome das amadas

(“As amadas”)

O silêncio, tão importante para Anfion, é encontrado no mar, pois sendo os peixes surdos e mudos, não terão como ouvir ou reproduzir o som que a flauta insistia em tocar. Esse silêncio contrasta com a abundância de som em *Pedra do sono*, como vemos nos cavalos, nos tambores, no gramofone e nas caixas de música:

[...]  
cavalos passam correndo  
em ruas que soam  
como *tambores* (“Marinha”)

[...]  
Como o inferno que se esquece  
boliu o lírio nu  
à valsa que o *gramofone*  
espalhou no jardim (“Jardim”)  
[...]

[...]  
brotavam guerreiros da Malásia,  
200 guerreiros de pele cor-de-rosa  
que me perseguiam com *caixas de música*

(“A Miss”)

(Grifos nossos)

O tempo da ansiedade em construir uma nova poesia parece ser retratado em *Pedra do sono*. Semelhante aos relógios engolidos, o eu lírico parece engolir o tempo, tragando-o, no intuito de apressar o que está por vir, antecipando o futuro, ou seja, a realização da poesia:

Tu és a antecipação  
do último filme que assistirei.  
[...]

(“Dois estudos”, *Pedra do sono*)

Este poema é composto de duas estrofes e o primeiro verso de ambas é iniciado pelo pronome “tu” que pode ser lido como a própria poesia, a quem o eu lírico se refere:

Tu não representas as 24 horas de um dia,  
os fatos diversos,  
o livro e o jornal  
que leio neste momento  
tu os completas e os transcendes.  
[...]

Vemos que a poesia excede as “24 horas de um dia” e seus fatos rotineiros. Ela ultrapassa o momento, foge à cronologia. Ao mesmo tempo em que há a ansiedade diante de uma poesia futura, que se concretizará no decorrer de sua prática poética, temos também o tempo contínuo da pedra, estacionado, adormecido no sono da pedra, no “tempo mineral” como vemos nos gerúndios dos verbos:

Há um homem *sonhando*  
numa praia; um outro  
que nunca sabe as datas;  
há um homem *fugindo*  
de uma árvore; outro que perdeu  
seu barco ou seu chapéu;  
há um homem que é soldado;  
outro que faz de avião;  
outro que vai *esquecendo*  
sua hora seu mistério  
seu medo da palavra véu;

e em forma de navio  
há ainda um que adormeceu.

(Grifos nossos)

(“Janelas”, *Pedra do sono*)

A fuga do tempo real e cotidiano nesta primeira obra não só proporciona uma aparente desorganização no poema cabralino (devido à ausência de uma sequência verbal), como também põe em evidência a atuação do sono, o tempo no qual se está ausente de sua vida, pois “o sono é um estado, um poço em que mergulhamos, em que estamos ausentes”.<sup>31</sup> De acordo com a fala de João em *Os três mal-amados*, identificamos ser sua experiência temporal similar à do poeta de *Pedra do sono*, pois “João confunde noções de tempo e espaço, que afastam Tereza [a poesia] de seu alcance. Tempo e espaço aí se aliam como obstáculos intransponíveis entre João e a amada...”.<sup>32</sup> Assim seguirá o poeta, no decorrer das outras obras, tentando se desvencilhar dos elementos oníricos, e da tensão temporal.

A atmosfera noturna e livre continua ainda presente na sua segunda obra, *Os três mal-amados* (1943) – tentativa de fazer uma peça de teatro sobre o poema “Quadrilha” de Carlos Drummond de Andrade –, porém essa liberdade consciente impõe limites a si própria e o gesto livre do poeta busca evitar o excesso que possa fugir do seu controle:

Maria era a praia que eu frequentava certas manhãs. Meus gestos indispensáveis que se cumpriam a um ar tão absolutamente livre que ele mesmo determina seus limites, meus gestos simplificados diante de extensões de que uma luz geral aboliu todos os segredos (Raimundo).

Este ar *absolutamente livre* e ao mesmo tempo limitado do texto cabralino corresponde à problematização da poesia, na qual o poeta, através deste texto dramático em prosa, consegue dialogar consigo mesmo a respeito de sua postura frente à poesia. A sua inquietação pode ser percebida nos personagens João, Raimundo e Joaquim, pois cada um sente a poesia de maneira diferente. Temos a seguinte sequência: João fala sobre

31 MELO NETO, João Cabral de. Considerações sobre o poeta dormindo. In: *Obra Completa* (1995, p. 688).

32 SENNA, Marta de (1980, p. 12).



Tereza, Raimundo sobre Maria, e Joaquim sobre o Amor. Maria, Tereza e o Amor representam, por assim dizer, etapas da poesia, vivenciadas pelos três rapazes.

Tereza pode ser lida como “a poesia andando”, já presente no sonho do poeta em *Pedra do sono*. João descreve Tereza como sendo sempre uma novidade, algo surpreendente que se encontra perto e ao mesmo tempo distante dele, retomando assim a distância/proximidade entre sujeito e objeto, como exemplificamos em *Pedra do sono* com o olhar telescópico do poeta: “Meus olhos têm telescópios/espionando a rua”.

Olho Tereza como se olhasse o retrato de uma antepassada que tivesse vivido em outro século. Ou como se olhasse um vulto em outro continente, através de um *telescópio* (João).

(Grifo nosso)

Ao mencionar uma antepassada de um século distante, João parece sugerir a aproximação temporal/espacial, através do seu olhar telescópico, capaz de medir as “muitas léguas” que distanciam sujeito e objeto. Esse tempo guardado em outro século pode remeter à poesia de todos os tempos, ou melhor, à atemporalidade da poesia, cujas palavras parecem envolvidas numa poeira azul, como finaliza a fala de João: “Vejo-a como se a cobrisse a poeira tenuíssima ou o ar quase azul que envolvem as pessoas afastadas de nós muitos anos ou muitas léguas”.

A tênue poeira junta-se aos sonhos cobertos de pó (“os sonhos cobrem-se de pó”, em “Os manequins”) imersos no ar azul que envolve o poeta: “uma mulher azul estava deitada”, em “Dentro da perda da memória”. Nos vocábulos de ambos os exemplos, João e o poeta da primeira obra parecem se repetir, bem como a insistência em frases interrogativas, trazendo de volta a inquietação do poeta de *Pedra do sono*, em busca de respostas: “Um sonho é uma criação minha, nascida de meu tempo adormecido, ou existe nele uma participação de fora, de todo o universo, de sua geografia, sua história, sua poesia? (João)”.

Seria sua poesia um mundo fechado, de emoções pessoais, sem estabelecer comunicação com o mundo exterior? Fechamento e abertura instigam João, ao estabelecer uma ponte entre sonho e realidade. A busca por um espaço árido preocupa o poeta desde *Pedra do sono*, como se ele ignorasse os gestos precisos de lidar com a poesia e a inevitável musa inspiradora que a acompanha: “Terei de esmagar crianças?/ Pisar as flores crescendo?” (“A mulher no hotel”).

Se Tereza resgata a poesia onírica do ar noturno de *Pedra do sono*, Maria, apresentada por Raimundo, corresponde à poesia sólida, firme como uma árvore plantada no solo, uma poesia caracterizada pela perfeita geometria do mar, já sinalizando para o mundo claro e nítido do *engenheiro*, cujo poeta pode ser encontrado nas palavras de Raimundo: “Sozinho sobre a terra e sob um sol que me poderia evaporar de toda nuvem”. Essa confluência de dois estados da poesia, em que Tereza corresponde ao estado onírico e Maria ao de lucidez, convergem para a união de sonho e razão, tendo como resultado a tensão na poesia cabralina, na qual a presença de imagens oníricas é acompanhada de um rigor de construção, como via e previa Antonio Candido: “O seu cubismo de construção é sobrevoado por um senso surrealista da poesia. Nessas duas influências – a do cubismo e a do surrealismo – é que julgo encontrar as fontes da sua poesia”.<sup>33</sup>

Para Antonio Carlos Secchin, *Os três mal-amados* compreendem três fases: “João, ou a diluição da poesia”, em que as onze falas de João expõem uma poesia que desliza nas metáforas líquidas imersas num estado onírico, tal qual em *Pedra do sono*; “Joaquim, ou a destruição da poesia”, na qual as falas do personagem obedecem a um sentido devastador, faminto e irracional, contrastando assim com as falas de Raimundo na terceira fase: “Raimundo, ou a reconstrução da poesia”.<sup>34</sup> Para

---

33 CANDIDO, Antonio (1999, p. 11).

34 SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 27-35.

o crítico, nessa terceira e última fase, o discurso poético, após esvaziado da inspiração amorosa, retorna a sua incessante construção de uma poesia futura: “o fim onde chegar” (Maria).

Esse percurso de João a Raimundo é preenchido por Joaquim, “o personagem em cujas falas aparecem mais referências ao tempo. O amor que o esgota por completo, esgota-lhe também a temporalidade”<sup>35</sup>, pois Joaquim é a duração, o percurso vivenciado entre os outros dois mal-amados. Joaquim é o escoar do presente, tornando-se passado, João (*Pedra do sono*), desejoso de um novo tempo, Raimundo (*O engenheiro*).

Portanto, esta ordem: diluição, destruição e reconstituição da poesia implica também uma sequência temporal, pois a fala de João compreende verbos no presente, a de Joaquim no passado e a de Raimundo no imperfeito do indicativo no intuito de estagnar o tempo, paralisando-o, tornando-o sempre explorável como o voltar a um livro: “Maria era também um livro” (Grifo nosso). É Secchin quem nos sugere a ação de Raimundo de estancar o tempo, indo contra a sua passagem:

É sugestivo o jogo de Raimundo com a temporalidade. Todas as suas intervenções se inscrevem no imperfeito do indicativo. “Aprisionando” o objeto amado nessa forma frequentativa, ele não se submete ao efeito pontual do pretérito perfeito (a exemplo do que ocorre com Joaquim), nem à atualidade do presente (característica da fala de João).<sup>36</sup>

Entre 1940 e 1941, João Cabral produziu o livro *Pedra do sono*, sendo este publicado em 1942. Em 1945 surge *O engenheiro*. Observamos a estreita conexão entre título e obra. Se na primeira visualizamos o estado sonolento do poeta – “... dentro da noite, dentro do sonho/ onde os espaços e o silêncio se confundem...” – na segunda encontramos um poeta já desperto, sem surpresas, sem se questionar sobre o estar no mundo, interessado que está em construir, como se fosse o *engenheiro*

---

35 SENNA, Marta de (1980, p. 13).

36 SECCHIN, Antonio Carlos (1996, p. 32).

de sua própria obra, buscando a clareza das coisas e aplicando a sua “lição de poesia” – “Toda a manhã consumida/como um sol imóvel/diante da folha em branco”. O tempo estagnado da pedra é continuado no projeto de construção do *engenheiro*, obra composta de vinte e dois poemas.

Em *O engenheiro*, a cor branca, a clareza da luz do dia surgem no primeiro poema, contrapondo-se à noite de *Pedra do sono*, como vemos nos últimos versos de “As nuvens”: “a medicina, branca!/nossos dias brancos”. O trabalho artesanal do poeta concretiza-se em cada palavra. O tempo “como água parada” parece estacionar, sendo cúmplice do tempo dedicado ao trabalho de arte. Em contraposição ao ambiente onírico, povoado de imagens, *O engenheiro* apresenta uma paisagem árida, “varrida” de todo excesso:

A luz de três sóis  
ilumina as três luas  
girando sobre a terra  
varrida de defuntos.  
Varrida de defuntos  
mas pesada de morte:  
como água parada  
a fruta madura.

(“A paisagem zero”, *O engenheiro*)

A “terra varrida de defuntos” encontra-se agora pronta para ser lavrada e revolvida pelo trabalho do poeta. Os “defuntos varridos” pertencem ao passado de *Pedra do sono*. É preciso arar a terra e prepará-la para o novo fruto (não mais os frutos repletos de signos cristalizados), novo poema, que só surge neste “duro tempo mineral” (o trabalho) “que afugentou as floras” (a inspiração). Se em *Pedra do sono* há uma ausência de sequência verbal, em *O engenheiro* dentre os poucos verbos encontrados observamos os verbos de ligação do presente do indicativo e os verbos no gerúndio, destacando-se assim o predomínio dos substantivos. Essa ausência de verbos colabora para a

estaticidade<sup>37</sup> dos poemas “como a água parada,/a fruta madura”. O tempo do *engenheiro* se acumula nas imagens, sendo o poema semelhante a um quadro de natureza-morta, através do qual o poeta organiza as imagens e as palavras dentro daquele espaço:

O jornal dobrado  
sobre a mesa simples;  
a toalha limpa,  
a louça branca

e fresca como o pão.  
[...]

(“A mesa”)

Contudo, mesmo diante da aparente ausência de movimento, provocada pela omissão de verbos, o poema apresentado nos faz refletir sobre a posição dos objetos. Estes não estão permanentemente sobre a mesa. O pão não estava sobre a mesa. Alguém o colocou ali. O jornal foi dobrado por alguém. A louça branca foi lavada para ser usada novamente. Disso tudo, depreende-se uma rotina diária, na qual ao mesmo tempo em que o “eu” se ausenta do poema, é presentificado pelos vestígios de sua passagem por ali.

Para Antonio Carlos Secchin, *O engenheiro* apresenta duas vertentes: a expansão onírica de *Pedra do sono* e o projeto de construção desenhado pelo *engenheiro*, evidenciado nos poemas metapoéticos, de maneira que João (estado onírico) e Raimundo (clareza e razão) se fazem presentes nessa terceira obra do poeta, sendo o segundo seu principal agente, pois a razão se utiliza do sonho como espaço de investigação, em que o poeta poderá aguçar ainda mais a sua consciência poética, esvaziando esse espaço onírico para construir uma poesia ordenada, extinta de sonhos. Contudo, essa tensão dos dois polos tende a perdurar, forçando o poeta a conviver com ambos os lados.

37 De acordo com a *Moderna gramática portuguesa*, de Evanildo Bechara (2001, p. 479), “a sequência de substantivos manifesta lentidão”, ao contrário da sequência de verbos, como já foi apontado por Antonio Candido, em seu ensaio “Poesia ao norte”, a respeito de *Pedra do sono*.

Ao sugerir essa “desativação onírica”, o crítico ressalta o “fortalecimento do aspecto mítico da poesia”: “o poeta, querendo desmontar o onírico, admitirá que é dominado por ele”<sup>38</sup>. E para destruí-lo terá que mergulhar fundo nele, chegando ao seu miolo, ao fundo do mar, para onde é lançada a flauta de Anfion. Aos poucos o poeta se desvencilha da paisagem etérea das nuvens do sono e fixa-se no concreto.

Sempre que miramos as nuvens percebemos que elas nunca são as mesmas. Dificilmente encontraremos duas nuvens iguais no céu. Há nuvens imponentes como castelos, nuvens que parecem cordeiros, nuvens brancas e outras escuras. Digamos que em *Pedra do sono* as nuvens são escuras e pesadas, como se fossem anunciadoras da chuva:

[...] os gestos obscenos  
que vejo fazerem as flores  
me vigiando em noites apagadas  
onde nuvens invariavelmente  
chovem prantos que não digo.

(“Composição”, *Pedra do sono*)

Ao passo que em *O engenheiro* temos nuvens sem sombras, sem impor obstáculos à visão do poeta. As nuvens que fugiam ao olhar do poeta em *Pedra do sono* são encontradas aqui numa paisagem construída e controlada por ele:

Os homens e as mulheres  
adormecidos na praia  
que nuvens procuram  
agarrar?  
[...]

(“Marinha”, *Pedra do sono*)

---

38 SECCHIN, Antonio Carlos (1996, p. 39).

Mulher. Mulher e pombos  
 Mulher entre sonhos.  
 Nuvens nos teus olhos?  
 Nuvens sobre seus cabelos?  
 [...]

(“A mulher sentada”, *O engenheiro*)

As nuvens distanciadas do sujeito, em *Pedra do sono*, voltam em *O engenheiro* fazendo parte do espaço rotineiro desse sujeito-mulher que se encontra imerso nas nuvens que vêm ao seu encontro, sem ser necessário que se procure agarrá-las. Assim sendo, a paisagem onírica se coloca naturalmente no texto cabralino para em seguida ser desativada.

O sonho, ao invés de distanciar-se do real, se quer ordenado por ele, obedecendo à consciência diurna do *engenheiro*. Se em *Pedra do sono* o sonho cercava a realidade do poeta, nessa terceira obra é a realidade que envolve o sonho, penetrando o onírico e modelando-o à sua imagem de esterilidade, como assinala Secchin ao citar o poema “O engenheiro”.<sup>39</sup>

Ao invés dos elementos do sonho, o poeta passa a valorizar a terra e seus elementos naturais: “a terra não sonha” (“As estações”). O reino mineral será o espaço ideal de onde se espera que brote uma poesia isenta de emoção. Assim sendo, a pedra parece ser o perfeito exemplo de ordem, estabilidade e resistência ao tempo.

Verificamos também que o tempo da escritura do poeta é aquele tempo diário, monótono, que sua alma mastiga lentamente. Esse tempo de escritura seria como uma fuga da monotonia<sup>40</sup>, da melancolia sentida pelo homem-funcionário-poeta que mal se reconhece dentro de suas roupas:

39 SECCHIN, Antonio Carlos (1996, p. 40).

40 De acordo com José Castello (1996, p. 22), a profissão de diplomata torna o poeta “um fugitivo, que se empenha em se desvencilhar do passado e de suas pegadas e que deseja, apenas, o presente e sua matéria luminosa”, lançando-se no mundo da linguagem e desafiando um novo fazer poético.

Quem é alguém que caminha  
toda a manhã com tristeza  
dentro de minhas roupas, perdido  
além do sonho e da rua?  
[...]

(“A viagem”, *O engenheiro*)

Somente a poesia parece conseguir transportar o homem moderno para fora do seu cotidiano. Na última estrofe de “O fim do mundo”, o tempo pode sugerir a negação da linearidade cristã, a ideia de que o mundo teve um começo e, consequentemente, terá um fim. Para o poeta, o juízo final não existe, assim como não existe o poema final:

[...]  
O poema final ninguém escreverá  
desse mundo particular de doze horas.  
Em vez de juízo final a mim me preocupa  
o sonho final.

Finalmente o tempo onírico de *Pedra do sono* é posto de lado em *O engenheiro*, já que o poeta terá afastado a inspiração, produzindo finalmente poemas:

no duro tempo mineral  
que afugentou as floras.

(“A paisagem zero”, *O engenheiro*)

Ainda assim, esse tempo também lhe escapa do controle como vemos em “A Carlos Drummond de Andrade”:

Não há guarda-chuva  
contra o poema  
subindo de regiões onde tudo é surpresa  
como uma flor mesmo num canteiro.

Não há guarda-chuva  
contra o amor  
que mastiga e cospe como qualquer boca,  
que tritura como um desastre.



Não há guarda-chuva  
contra o tédio:  
o tédio das quatro paredes, das quatro  
estações, dos quatro pontos cardeais.

Não há guarda-chuva  
contra o mundo  
cada dia devorado nos jornais  
sob as espécies de papel e tinta.

Não há guarda-chuva  
contra o tempo,  
rio fluindo sob a casa, correnteza  
carregando os dias, os cabelos.

Na primeira estrofe vemos que o eu lírico não pode “contra o poema subindo de regiões onde tudo é surpresa como uma flor mesmo num canteiro”. Ao lermos esta estrofe, podemos inferir que o eu lírico (por mais racional que seja, recusando a facilidade do lirismo) termina por se render à surpresa (acaso) que singelamente lhe chega como uma flor nascendo num canteiro. Na segunda estrofe, o amor lhe consome, mastiga, tritura e cospe. Sentimento imbatível, oscilando entre o deleite e o desastre. Quanto ao tédio, temos o deslocamento do signo tédio para as quatro estações do ano como se elas fossem representadas por quatro paredes, iguais, brancas e entediantes. Na quarta estrofe, o eu lírico parece sentir-se devorado pelo mundo e pela vida diária, pelo passar dos dias e o tempo carregando nossas vidas, como temos na última estrofe.

Notamos, nesse poema, a função inversa do “guarda-chuva”. Como um escudo, ele deveria possuir a função de aparar a chuva, guardando e protegendo aquele que se encontra debaixo de suas hastes. No entanto, o poeta descreve um guarda-chuva impotente, presente na frase negativa que inicia cada estrofe: “Não há guarda-chuva contra...” Este guarda-chuva encontra-se rendido diante do “poema”, do “amor”, do “tédio”, do “mundo”, do “tempo”. A chuva seria como um núcleo de relação metafórica com todas essas palavras, pois elas são tão torrenciais, senão mais torrenciais do que a própria chuva, uma vez que esta ainda

cessa após um temporal, mas o tempo não cessa, o tédio é constante, o amor é oscilante e o mundo não deixa de acontecer. Ou seja, todos estes temas são mais fortes e incontrolláveis que sua fonte metafórica e, portanto, imunes à ação do guarda-chuva.

Dessa forma, o “tempo” talvez abrace todo o poema, já que ele ora apressa, ora retarda o fazer do poeta (a luta do poeta diante da folha em branco); faz com que os momentos de “tédio” se tornem mais longos, quase infinitos; contabiliza o “amor”, contando os dias tristes e felizes, nos quais o início de um belo romance já sinaliza para o seu breve fim; contabiliza os dias, devorando o “mundo” (cada dia “devorado nos jornais”) e o próprio “tempo” (na última estrofe) é devorador dele próprio. Nesse poema podemos dizer que tudo se curva ao tempo. Ele vigia nossa vida, contando nossas horas, provando o quão frágil é a nossa existência, como se fôssemos feitos da fresca areia de uma ampulheta.

O poeta agora não mais vive o tempo dos relógios engolidos ou o tempo tedioso do sono da pedra. A partir de *O engenheiro* ele começa a tentar controlar o tempo, domá-lo, esticá-lo como um brinquedo, uma borracha que utiliza diariamente:

[...]  
Da diária e lenta  
borracha que mastigo  
[...]

(“A bailarina”, *O engenheiro*)

Nesta obra, o tempo parece esticar-se, alongar-se, extrapolando seus limites de duração, de maneira que se pode vê-lo e ouvi-lo passar, como ocorre com “A moça do trem”, onde ela da janela

[...]  
vê o trem correr  
ouve o tempo passar.  
O tempo é tanto  
que se pode ouvir  
e ela escuta passar  
como se outro trem.

Cresce o oculto  
 elástico dos gestos:  
 a moça na janela  
 vê a planta crescer  
 sente a terra rodar:  
 que o tempo é tanto  
 que se deixa ver.

Esse tempo que “é tanto” é retomado em outros poemas, nos quais ele parece cingir tudo a sua volta, envolvendo as coisas como se fosse um imenso algodão. O tempo arquitetado e calculado do *engenheiro* é lento e longo (“elástico dos gestos”) e não fugitivo como em *Pedra do sono*. Cabral termina esta sua segunda obra, dando-nos a lição da pedra que figura como um exemplo perfeito de ordem e de um tempo que não se gasta como uma borracha, ao contrário, “permanece”:

[...]  
 Procura a ordem  
 que vês na pedra:  
 nada se gasta  
 mas permanece.  
 [...]

(“Pequena ode mineral”, *O engenheiro*)

“Em *O engenheiro*, a última palavra é a advertência da “Pequena ode mineral” para que se aprenda da pedra a impassibilidade ao tempo”.<sup>41</sup> A presença da pedra parece afrontar o tempo, cuja ação tudo desgasta, pois ela permanece intacta diante de sua ação como um exemplo de resistência e de indiferença. Semelhante a tal pedra, João Cabral busca aquela poesia que seja resistente à inspiração.

Diante dessas três primeiras obras do poeta, buscamos apreender a experiência temporal em cada uma delas. Em *Pedra do sono* evidenciamos a fuga do tempo diário, pois o poeta apresenta-se imerso no espaço atemporal da literatura/ poesia cujo relógio

---

41 SENNA, Marta de (1980, p. 18).

não marca as horas. O tempo parece ser desprezado em meio ao espaço onírico desordenado. “As 24 horas” do cotidiano do poeta mostram-se insignificantes quando comparadas ao tempo do poema que as transcende e atropela suas horas cumpridas, tornando as coisas disformes ao seu redor: “Mas meu cotidiano irreparável/perdendo suas formas volantes” (“As amadas”). Ao poeta resta a tentativa de suprimir esse tempo que arrebatava e atropela sua ordem. Esse tempo sonolento tem continuidade em *Os três mal-amados*, onde “mais do que fazer falar aos personagens do poema de Drummond, o poeta fala consigo mesmo”<sup>42</sup>, problematizando o fazer poético. Já em *O engenheiro*, o poeta entrega-se à construção de um novo espaçotemporal, que será sua ideia fixa no longo transcorrer de sua obra.

Ao final deste capítulo, além da temática do tempo, testemunhamos a atitude do poeta em negar sua alma, deixando para trás a sombra onírica do sonho e adentrando cada vez mais a substância material e concreta que servirá de cenário para a sua poética que se quer moldada pelo real. No entanto, não podemos deixar de notar que ao afirmar a ausência de sua alma no poema, o poeta já a presentifica, não havendo como negar a influência desta agindo como uma sombra, permeando seus poemas. “É recusando a alma, seja ela o que for, que o poeta transcende a condição de homem comum”.<sup>43</sup> Ao ser arremessada do outro lado da rua, a alma do poeta, juntamente com a angústia e a tristeza inerentes a ela, tende a se aquietar. Contudo, mais adiante essa alma angustiada voltará à tona, no decorrer de seu caminhar, ainda que as palavras carregadas de dureza tentem abafá-la.

---

42 BARBOSA, João Alexandre (1975, p. 36).

43 CASTELLO, José (1996, p. 19).

## 3 PAISAGEM E VAZIO

### 3.1 O desvelar da linguagem

*Psicologia da composição* (1947), composta pela “Fábula de Anfion”, “Antiode” e a própria “Psicologia da composição”, compreende a quarta obra de João Cabral, quando “o poeta e seu verso se reconhecem a salvo do fluxo temporal”<sup>44</sup>:

[...]  
 como não há fuga  
 nada lembra o fluir  
 de meu tempo, ao vento  
 que nele sopra o tempo.  
 [...]

(“Psicologia da composição”)

Sendo o tempo da poesia/linguagem diferente do tempo físico, lembramos as palavras de Roland Barthes (em *O rumor da língua*), quando afirma existir um tempo próprio da língua: “o tempo linguístico tem sempre por centro gerador o presente da enunciação”.<sup>45</sup> Em “Antiode” vemos que o poeta nega o passado da definição da poesia “flor”, intervindo para uma nova nomeação:

---

44 SECCHIN, Antonio Carlos (1999, p. 62).

45 BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 21.

Poesia, te escrevia:  
flor! Conhecendo  
que és fezes. Fezes  
como qualquer,

gerando cogumelos  
(raros, frágeis cogu-  
melos) no úmido  
calor de nossa boca.

Afinal, por que a poesia ao invés de ser comparada à flor não pode vir a assemelhar-se às fezes? Para Cabral, tal imagem (poesia = flor = amor) já havia sido automatizada.

Em seu livro *Aula*, Barthes nos diz que a literatura produz o “afloramento da linguagem”, causando o deslocamento dos signos, como vemos em “Antiode”. Nesse poema, o poeta parece *limpar* a palavra poesia com *fezes*. João Alexandre Barbosa afirma que “é esse sentido de limpeza, ainda que pareça irônico o uso da palavra na substituição que o poeta faz de flor por fezes, que permite, nas últimas estrofes do poema, a superação da imagem pela linguagem<sup>46</sup>”. A palavra poesia estava saturada, representada pela flor, pelo amor, imbuída de toda a imagem do lirismo herdado do romantismo. Diante disso, o poeta liberta a linguagem, limpando-a do sentido comum esperado por todos:

Poesia, não será esse  
o sentido em que  
ainda te escrevo:  
flor! (Te escrevo:

flor! Não uma  
flor, nem aquela  
flor-virtude – em  
disfarçados urinóis.)

---

46 BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2001, p. 13.

Flor é a palavra  
 flor, verso inscrito  
 no verso, como as  
*manhãs no tempo.*

(Grifos nossos)

E aí voltamos ao conceito de Barthes sobre literatura. Para ele, literatura é a liberdade da língua, a linguagem exterior, fora do poder, livre para adquirir novos significados. Sendo a língua já automatizada e petrificada pelos clichês, somente a literatura consegue aflorá-la. Semelhante pensamento é encontrado em *A arte como procedimento* de Victor Schklovski<sup>47</sup>, quando o autor afirma que para ser transformada em arte, a imagem poética necessita passar pelo processo de *desfamiliarização* para em seguida ser repensada simbolicamente. É justamente isso que ocorre com a palavra flor. A imagem da flor lírica associada à poesia é desautomatizada para obter a recriação simbólica do signo. A preocupação do formalista russo quanto ao caráter estético de automatização e singularização da obra de arte é encontrada também no poeta pernambucano.

Em seu *Prazer do texto* (1973), Barthes nos diz que o prazer não é um elemento do texto, mas sim uma “prática confortável da leitura<sup>48</sup>”. A diferença entre o texto de prazer e o texto de fruição consiste em que o primeiro contenta o leitor (não rompe com a cultura), enquanto o segundo incomoda (pois questiona a cultura). Afinal, o texto de fruição revoluciona a história e a cultura.

Dessa forma, o prazer de um texto (fruição) é compatível com a (in)intensidade da leitura (quanto mais (in)tenso melhor). Em um primeiro momento, a fim de conhecer o texto, o leitor terá de desnudá-lo. Em um segundo, frente à crise provocada pelo texto de fruição, o leitor ver-se-á obrigado, ele próprio, a

47 SCHKLOVSKI, Victor. *A arte como procedimento*. In: TOLEDO, Dionísio de (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

48 BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 16.

perceber uma fresta, uma fenda, na qual até então só existiam certezas. Na represa cultural de verdades assentadas, notam-se suas rachaduras. Como diz um verso de João Cabral, “é preciso desvestir a poesia [dos sentidos cristalizados] como quem desveste uma roupa” (“Ouvindo em disco Marianne Moore”, em *Agrestes*). A poesia cabralina, ao desvelar as palavras e velá-las novamente, mostra o arbitrário dos signos, como vemos no exemplo da palavra poesia-flor passando à poesia-fezes.

### 3.2 O tempo da palavra

Quando roçamos a caneta na folha de papel, dando forma as palavras, cremos percorrer sua interioridade. Como diz Bachelard, “no cuidado em fazer letra bonita, parece que nos deslocamos no interior das palavras<sup>49</sup>”. Seu desenho e seu som concretizam-se quando as escrevemos, materializando-as, dando-lhes formas arredondadas e delgadas.

A palavra faz parte de nossa realidade e de nossos sonhos. Através dela expressamos pensamentos, ideias, sentimentos, mas, em se tratando do poema contemporâneo, a palavra é mais do que isso; é fruto da decisão consciente do poeta ao regular sua existência no espaço do poema, caracterizando assim a união da poesia e da crítica, uma incorporando a outra, quando a palavra é submetida à lucidez e criação do poeta.

Instrumento de seu ofício, o poeta a trabalha, paciente-mente, desvelando-a, tornando-a livre para adquirir um novo sentido. As próprias palavras, como resultado do labor poético, constroem sua significação, como se trocassem de roupa, de pele, pois, cansadas de nomear as coisas, buscam nomear a si mesmas, renunciando aos sentidos preestabelecidos para elas.

---

49 BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 48.



Difícil lidar com as palavras, pois são inconstantes, traiçoeiras, ambíguas. A realização da feitura do poema envolve uma duração, portanto o tempo está intrinsecamente ligado à palavra. O poeta é aquele que sentirá o ritmo de cada sílaba, se é longa ou curta, se é forte ou fraca, enfim, o tempo gasto de cada uma delas, ao serem arrumadas no papel. Nessa travessia da palavra no poema, o poeta se entrega a um tempo absoluto, ao presente da duração da feitura poética. Se prestarmos atenção nos versos

[...]  
 Flor é a palavra  
 flor , verso inscrito  
 no verso  
 [...]

veremos que o tempo repetitivo da realização poética pode ser evidenciado nas palavras “flor” e “verso” repetidas duas vezes, como se o poeta precisasse contar nos dedos para somar. Nessa tautologia, observamos que o poeta utiliza a palavra para explicar a própria palavra. Essa repetição é comparada às “manhãs no tempo”: o verso de cada dia que nasce como o sol de cada manhã. Mas o sentido desgastado da palavra não interessa a João Cabral. Ele deseja romper a manhã com um novo sol, inaugurando um novo tempo, libertando a palavra-poesia para que esta receba um significado diferente. Assim o poeta deixa para trás o passado: “poesia, te escrevia: flor!...” e passa a cultivar o presente: “poesia, te escrevo agora: fezes...” A “flor” de João Cabral, bem como a de Mallarmé, “está ausente de todos os buquês<sup>50</sup>”, porém se faz presente em sua poesia.

---

50 Em seu livro *Comunicação poética* (1977, p. 5), Décio Pignatari menciona a adivinha mallarmaica: “Mallarmé falava de uma flor que está ‘ausente de todos os buquês’. Que flor é esta?”. A resposta se encontra na página seguinte: “a flor que está ausente de todos os buquês é a palavra *flor*”.

Ao mesmo tempo em que a palavra se apodera do presente da escrita, imediatamente vira passado, pois o dizer/escrever está em contínua transformação, assim como o próprio tempo. Ciente disto, o poeta prevê as outras palavras que tomarão o lugar de “fezes” na última parte do poema “Antiode”:

Poesia, te escrevo  
agora: fezes, as  
fezes vivas que és.  
Sei que outras

palavras és  
impossíveis de poema.

Para Heidegger<sup>51</sup>, os nomes são como uma fonte inesgotável de significados adormecidos, restando ao poeta despertá-los. Assim, cada palavra guarda um tesouro, sendo a palavra poética um casulo de surpresas.

O passar do tempo e a mudança das coisas nos fazem ver que estamos sempre em movimento assim como as palavras, de modo que por mais que queiramos desvelá-las, em seguida trataremos de cobri-las com outro significado como o fez João Cabral, cambiando a poesia, outrora “flor”, para a poesia agora “fezes”.

Essa recusa do passado, buscando encontrar um novo tempo poético é percebida também na “Fábula de Anfion”. Na tentativa de concretizar sua poesia com o nada que possui, recusando as vozes do acaso, imerso na imensidão de um mundo que ainda vai se fazer (a cidade de Tebas) e que, mesmo após ser construído, é lamentado e recusado pelo poeta, que volta ao estado inicial de vazio, de desordem, de dispersão em sua alma, segue seu destino Anfion.

---

51 Cf. GMEINER, Conceição Neves. *A morada do ser: uma abordagem filosófica da linguagem na leitura de Martin Heidegger*. São Paulo: Leopoldianum, 1998.

### 3.3 A severa forma do vazio

Abrindo *Psicologia da composição*, “Fábula de Anfion” é um poema composto de três partes, sendo a primeira, “O Deserto”, composta de dezenove estrofes, a segunda, “O Acaso”, de nove estrofes, e a última parte, “Anfion em Tebas”, de dezoito estrofes. Estas três partes são ainda divididas em segmentos que parecem interromper a história para orientar o leitor sobre o que irá acontecer em cada uma delas.

Como bem afirma Eduardo Sterzi<sup>52</sup>, a referência mitológica neste poema não se relaciona *diretamente* ao mito grego-antigo, mas sobretudo à forte influência e admiração do poeta pernambucano pela literatura de Paul Valéry. Em seu poema *Histoire d'Amphion*, em *Variété III* (1936), Valéry apresenta a preocupação com o processo criativo de toda produção artística. Esta preocupação será retomada na poesia cabralina em sua “Fábula de Anfion”. Obviamente há diferenças entre as duas obras; uma delas é que o Amphion de Valéry surge em cena acompanhado de seres humanos e sobre-humanos, enquanto que na fábula cabralina, Anfion surge sozinho no deserto. O importante é que em ambas as obras evidencia-se o “embate entre criação e caos”, como ressalta o estudioso.

Nesta fábula de Cabral, desenrola-se a história da luta travada entre Anfion e o sopro vivificador do acaso. O personagem tenta, com afincos, preservar sua flauta do “susto” (inspiração) do acaso, pois este poderia fazer com que da flauta se desprendesse uma melodia dissonante contra a sua vontade.

---

52 Em seu estudo “O reino e o deserto: a inquietante medievalidade do moderno”, Eduardo Sterzi estabelece relações entre o Anfion cabralino, o *Amphion* escrito por Valéry e “O rei menos o reino” de Augusto de Campos. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/viewFile/1984-784X.2011nesp4p4/22953>>. Acesso em: 5 out. 2015.

O poeta apresenta um Anfion guiado pela razão, oposto ao Anfion mitológico. Isso porque a característica deste é o simples deixar-se fazer; ou seja, sua lira sempre a tocar ao sabor do vento.<sup>53</sup>

No início da fábula, deparamo-nos com o personagem no deserto diante de um cenário inóspito “entre a paisagem de seu vocabulário”. Os fortes raios do sol secam sua flauta até que esta não emita mais nenhum som. Ao mesmo tempo em que o sol fecundador é a fonte de luz, da vida, do universo, também provoca a seca, a destruição do solo e de tudo o que nele há. O sol pode tanto gerar, como devorar:

(O sol do deserto  
não intumesce a vida  
como a um pão.

O sol do deserto  
não choca os velhos  
ovos do mistério.

Mesmo os esguios,  
discretos trigais  
não resistem a

o sol do deserto,  
lúcido, que preside  
a essa fome vazia).

---

53 Partindo da mitologia temos Anfion, irmão de Zeto, e filho de Antiope com Zeus. Na tentativa de construir uma grande muralha cercando Tebas, segundo conta a lenda, enquanto Zeto transportava com dificuldade os blocos de construção, Anfion permanecia tocando sua lira, fazendo com que as pedras o seguissem espontaneamente até ficarem colocadas no lugar preciso sem nenhum esforço físico, ao contrário do seu irmão (MARTÍNEZ, Falcón Constantino *et al.* *Dicionário de mitologia clássica*. Lisboa: Presença, 1997). Vemos que o Anfion de Cabral toca a flauta e não a lira.

A lucidez do sol neste poema lembra o sol de *O engenheiro*, por ser um sol que ilumina o intelecto do poeta, consciente de sua prática poética que se dá dia após dia. A intensidade de sua luz que varre as coisas mortas e afugenta as floras, é trazida para Anfion com o intuito de afugentar a vegetação do deserto e as “gordas estações” do ano. Mas a luta do Anfion/poeta vê-se reduzida a nada, ou quase nada, pois o acaso, “puro do nada”, faz-se presente:

No deserto, entre os  
esqueletos do antigo  
vocabulário, Anfion,

no deserto, cinza  
e areia como um  
lençol, há dez dias

da última erva  
que ainda o tentou  
acompanhar, Anfion,

no deserto, mais, no  
castiço linho do  
meio-dia, Anfion,

agora que lavado  
de todo canto,  
em silêncio, silêncio

desperto e ativo como  
uma lâmina, depara  
o acaso, Anfion.

A eliminação dos espaços estróficos que se segue apresenta versos curtos que podem significar a surpresa diante do acaso que toca (ataca) a flauta. Os versos breves desta demorada estrofe são lidos de um só fôlego, evidenciando assim a rapidez da ação do ataque do acaso que ganha êxito diante da pequena distração de Anfion:

Ó acaso, raro  
 animal, força  
 de cavalo, cabeça  
 que ninguém viu;  
 ó acaso, vespa  
 oculta nas vagas  
 dobras da alva  
 distração; inseto  
 vencendo o silêncio  
 como um camelo  
 sobrevive à sede,  
 ó acaso! O acaso  
 súbito condensou:  
 em esfinge, na  
 cachorra de esfinge  
 que lhe mordia  
 a mão escassa;  
 que lhe roía  
 o osso antigo  
 logo florescido  
 de flauta extinta:  
 áridas do exercício  
 puro do nada.

Na terceira parte, mesmo Anfion buscando estar “entre a paisagem de seu vocabulário”, encontra-se “entre a injusta sintaxe que fundou”. Vemos que a primeira estrofe da primeira parte do poema, retomada na primeira estrofe da última parte, permite a compreensão desta caixa<sup>54</sup> (tempo passado) como um desdobrar-se de uma outra caixa (Tebas: o futuro), produzindo o presente indesejado e o conseqüente lamento de Anfion, sua nostalgia pelo deserto do passado.

No deserto, entre a  
 paisagem de seu  
 vocabulário, Anfion,

(“O deserto”)

---

54 Trata-se de uma “caixa” que parece reter o tempo da criação, como veremos mais adiante, em uma das estrofes da segunda parte da fábula, correspondendo ao ataque do acaso.

Entre Tebas, entre  
a injusta sintaxe  
que fundou, Anfion

(“Anfion em Tebas”)

Essa “similitude estrófica” é apontada por José Guilherme Merquior, ao afirmar que o diálogo entre as estrofes ganha profundidade no decorrer do poema. Postas lado a lado, as estrofes sugerem que o tempo anterior/posterior à feitura de Tebas parece ser o mesmo: antes e depois da edificação da cidade/poema, Anfion carrega a mesma angústia em sua alma, a certeza de que “toda ação fica aquém de um gesto perfeito”.<sup>55</sup> Entre o passado e o futuro da criação busca-se o tempo presente, o tempo da feitura de Tebas que ninguém vê. Tem-se a cidade já edificada, uma vez que Anfion desconsidera o tempo apressado da ação do acaso. O presente parece ter sido posto de lado, através do voo realizado pelo acaso-vespa, saltando do passado ao futuro da criação, de modo que o instante da construção de Tebas (o presente), ao invés de ser longo e silencioso como o queria Anfion, termina por ser reduzido ao

resto  
de dia de seu dia

Deste breve instante, o personagem, por descuido, desliza e cai nas mãos do acaso. Isso ocorre porque o presente tem defeitos, é uma massa disforme que oscila entre dois polos: passado e futuro. Nesses versos, vemos que a ansiedade do fazer, constante em *Pedra do sono*, é retomada como sendo o ataque do acaso. O passado da criação (*Pedra do sono*) parece retornar ao poeta que, por sua vez, julgava-se amadurecido como um fruto iluminado pelos “três sóis” de *O engenheiro*. Contudo, seu tempo ainda não amadureceu:

---

55 MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 138.

Como antecipar  
a árvore de som  
de tal semente?

(Anfion, 3ª parte)

Nessa estrofe vemos a impossibilidade de a árvore ter-se tornado árvore sem ter sido semente primeiro. Afinal, é impossível pular do passado ao futuro como “cavalo solto que é louco”. Eis o instante do acaso (inspiração), que parece construir tudo em um minuto, ao contrário do poeta/Anfion que leva dias para edificar algo.

Diante de Tebas construída, por interferência do acaso e sem o seu consentimento, o poeta percebe que o tempo desdobrou de uma caixa dentro de outra caixa como se fosse mágica, como se fosse um milagre da noite, um parto mitológico.

Diz a mitologia  
(arejadas salas, de  
nítidos enigmas  
povoadas, mariscos  
ou simples nozes  
cuja noite guardada  
à luz e ao ar livre  
persiste sem se dissolver)  
diz, do aéreo  
parto daquele milagre:

quando a flauta soou  
um tempo se desdobrou  
do tempo, como uma caixa  
de dentro de outra caixa.

A mitologia interrompe a ideia fixa de Anfion – o presente de sua construção –, ou seja, Tebas se faz num piscar de olhos através do sopro do acaso. A ultrapassagem do presente para alcançar logo o futuro – o poema ideal – faz-nos lembrar os amigos que engolem relógios em *Pedra do sono*. Anfion parecendo engolir o presente, sem digeri-lo bem, decepçiona-se com o resultado futuro.



Ao final, eis o ciclo do poema, o sol do deserto parece uma alternância de vida – morte – renascimento. O ato de jogar a flauta aos peixes não possui uma conotação negativa, mas sim a ideia de renovação, como diz José Guilherme Merquior:

Ao separar-se de seu poema, como a criação que transcende cada obra, Anfion nos faz constatar muito mais do que uma insuficiência humana; ele nos mostra – pelo avesso [...] que essa insuficiência é o motor da criatividade, no reino da justiça como no reino da beleza.<sup>56</sup>

É necessária esta insatisfação com o presente, pois ela é o impulso de continuidade do motor cabralino. Anfion, percebendo a sabedoria infinita do mar, termina por reconhecer-se precário, ante à perfeição simétrica das ondas, e lança sua flauta ao mar. Frente ao poder do acaso, fica por conta do mar o realizar da grande lição.

Procurando entender um pouco como se dá o tempo neste poema, “Fábula de Anfion”, observamos o seguinte: quando Anfion chega ao deserto encontra o tempo que já passou deixando seus rastros, pois o eu lírico refere-se a “resíduos”, a “frutos esquecidos que não quiseram amadurecer”. Em meio a este passado pulverizado, ele “respira o deserto” e, deixando para trás o passado riscado, busca um novo tempo, *ali*, no deserto. Esse *ali* não pode ser presente porque se subentende um lugar distante:

(Ali, é um tempo claro  
como a fonte  
e na fábula

Ali, nada sobrou da noite  
como ervas  
entre pedras.

---

56 MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 141.

Ali, é uma terra branca  
e ávida  
como a cal.

Ali, não há como pôr vossa tristeza  
como a um livro  
na estante).

*Ali*, apenas há o sol e o silêncio (mas o silêncio também pode ser repleto de signos<sup>57</sup>) que secam e calam sua flauta. Nada, nenhuma vida consegue resistir ao sol que, no deserto, impera sobre tudo. É diante deste cenário que Anfion pretende construir Tebas. Este deserto é:

a concha que é o resto  
de dia de seu dia:  
exato, passará pelo relógio,  
como de uma faca o fio.

Anfion está imerso no presente que, exato, corta seu dia como uma faca o fio. O fio representa a continuidade do tempo, o presente que ele busca para fazer Tebas. Contudo, ele não está livre do acaso. Este, como uma reminiscência do passado, chega até ele “entre os esqueletos do antigo vocabulário”, já esquecidos. Dobrando-se sobre o presente, passado e futuro fazem soar a sua flauta. Num instante, o que foi e o que será, passado e futuro, condensam-se: Tebas se faz.

Ocorre que aquilo que agora se tornara presente, cujo signo é Tebas (mas fruto do que sempre se rejeitou), desagrada Anfion. A ele interessa o puro presente, o puro nada do deserto, não o acaso que feito “vespa/oculta nas vagas/dobras da alva/distração” interrompe seu concentrado instante e antecipa o futuro.

---

57 Octavio Paz afirma não haver como deter a linguagem. Mesmo no silêncio, ela se faz presente: “Y aun el silencio dice algo, pues está preñado de signos”. PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 31.

Ele procura em Tebas o deserto que lhe escapou. Percebendo que não há como dominar o acaso, muito menos controlar o tempo, o personagem joga sua flauta ao mar. Talvez este tempo em Anfion sirva para nos mostrar que não há como inaugurar algo do nada, do deserto, com o puro silêncio da flauta. Somente umedecida pelo acaso, Tebas se construiu. Será que há como dizer algo de novo sem nenhuma ligação com o que lhe antecede? O presente não traz consigo o passado, sendo aquele uma continuidade deste?

Após a construção de Tebas (poema), o insatisfeito Anfion (poeta) busca novamente o deserto, a fim de realizar uma nova construção, desta vez sem a interferência do acaso/inspiração. Porém, ele percebe que não existe construção final, pois nada é definitivo, assim como não há o poema final. O que há é o incessante processo de feitura do poema-cidade, através da construção de suas palavras.

A “Fábula de Anfion” nos mostra que na linguagem poética, o tempo e o ser estão sempre *ali*, em algum lugar, tão perto e ao mesmo tempo tão longe de nós, pois a poesia é sempre um querer dizer, o tempo é sempre um escoar, e o ser está em permanente evolução. Esse poema pode ser visto como uma utopia. Insatisfeito, o poeta/Anfion sente-se impulsionado a buscar mais, já que o real é sempre imperfeito.

Vemos que, através da experiência poética, ele busca a verdade: a concretude de Tebas. Entretanto essa realidade sempre lhe escapa, sendo impossível realizá-la. Assim como o tempo, “a poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso é limítrofe da magia, da religião e de outras tentativas para transformar o homem e fazer ‘deste’ ou ‘daquele’ esse ‘outro’ que é ele mesmo<sup>58</sup>”. Portanto a “Fábula de Anfion” é ontológica. Em busca do ser da poesia, o eu lírico se desdobra em vários outros, retornando para ele próprio, num estado contemplativo e reflexivo no fim do poema:

---

58 PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 50.

– A flauta eu a joguei  
aos peixes surdos-  
mudos do mar.

Esse ato de jogá-la implica o de libertar-se. Agora, ele encontra-se leve, atirando seu instrumento nas águas como quem lava as mãos:

Saio do meu poema  
como quem lava as mãos  
[...]

(“Psicologia da composição”)

Feito o poema, a sensação de desgaste lembra a famosa frase edipiana: “melhor seria não ser”. Recolhendo-se dentro de si mesmo (percebendo que o saber é infinito, ilimitado, como o próprio tempo), Anfion compreende esse eterno desejo que nunca se satisfaz. Ele é a própria poesia em constante mobilidade.

O homem é o inacabado, ainda que seja cabal em sua própria inconclusão; e por isso faz poemas, imagens nas quais se realiza e se acaba, sem acabar-se nunca de todo. Ele mesmo é um poema: é o ser sempre em perpétua possibilidade de ser completamente e cumprindo-se assim em seu não acabamento. Mas nossa situação histórica se caracteriza pelo *demasiado tarde* e o *muito cedo*.<sup>59</sup>

Essas palavras de Octavio Paz, em “Os signos em rotação”, lembram o tempo em Anfion. Havendo chegado tarde ao deserto repleto de “esqueletos do antigo vocabulário”, ele crê ter antecipado o futuro. Aqui, o “demasiado tarde e o muito cedo” parecem ilustrar exemplarmente a contradição em que vive o homem moderno, entre o ontem e o amanhã. Sem um espaço temporal definido o homem moderno é Anfion que, impaciente no presente, busca um futuro, e, alcançando-o,

---

59 PAZ, Octavio. *Signos em rotação* (1976, p. 109).

desvaloriza-o, jogando-o ao mar, esperando que algo surja de suas profundezas. Como Anfion, “andamos perdidos entre as coisas, nossos pensamentos são circulares e percebemos apenas algo que emerge ainda sem nome<sup>60</sup>”.

Sendo o poema uma massa de palavras sempre em movimento, ele é feito de tempo, ou melhor, ele é o próprio tempo em movimento. Segundo Octavio Paz, a palavra é um instrumento mágico que modifica aquilo que toca. E é justamente isso que Anfion evita: a modificação e a realização da palavra sem o seu consentimento. Entretanto termina cedendo ao fato de que mito e linguagem estão juntos desde sempre, assim sendo, o mundo é uma grande metáfora, como ele próprio: *El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo.*<sup>61</sup> Dessa forma, não há como escapar da magia da palavra, estando o poema sempre além de nós. Nós somos limitados, ao passo que o poema nos ultrapassa e ultrapassa Anfion.

Diante do vazio sentido por Anfion/poeta ao se desfazer de sua flauta, permanece o desejo de construir uma poesia límpida, perfeita, guiada pela razão e clara como o cristal. A insatisfação que ecoa dentro de si, empurra-o para cultivar novos desertos. No entanto, o desejo parece nunca se realizar. Em “Psicologia da composição”, vemos que os versos finais conotam o vazio, a fome que o poeta traz consigo:

Cultivar o deserto  
como um pomar às avessas:

Então, nada mais  
destila; evapora;  
onde foi maçã  
resta uma fome;

---

60 PAZ, Octavio. *Signos em rotação* (1976, p. 109).

61 Paz, Octavio. *El arco y la lira* (1976, p. 34).

onde foi palavra  
(potros ou touros  
contidos) resta a severa  
forma do vazio.

Diante da poética cabralina nos perguntamos: por que um *cão sem plumas*, por que a insistência pela paisagem inóspita do deserto, por que *uma faca só lâmina*? Finalmente, por que a insistência em cultivar o vazio do ser, a insatisfação que trazemos conosco? O próprio poeta é quem nos responde: “Os poetas que escrevem por escassez de ser, como eu, planejam os livros, têm um vazio a preencher. Os outros transbordam”.<sup>62</sup> Na poesia de Cabral ocorre sempre “a passagem do mais para o menos”, resultando num mais além sóbrio:

*A passagem do menos para o mais é espontânea. A passagem do mais para o menos é refletida, rara, esforço contra o costume e a aparência de compreensão.*<sup>63</sup>

O vazio do poema cabralino é semelhante ao do homem por ser repleto de cheios, sendo ele preenchido por tantos outros vazios, que chegam a incomodá-lo. O poema, através de imagens, como uma esponja cheia de ar, prova o quão “cheio vazio” é este sentimento:

Esse cheio vazio sente ao que uma saca  
mas cheia de esponjas cheias de vazio;  
os vazios do homem ou o vazio inchado:  
ou o vazio que inchou por estar vazio.

(“Os vazios do homem”, *A educação pela pedra*)

---

62 DE FRANCESCHI, Antonio Fernando *et al.*, *Cadernos de Literatura Brasileira*. João Cabral de Melo Neto, n. 1, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, p. 21.

63 VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 142.

O poema tenta explicar o “vazio inchado” do homem. Ao contrário de um vazio vazio, de uma bolsa vazia ou “da saca vazia (que não fica de pé)”, o vazio do homem possui espessura maior que a de um *cão sem plumas*. Ao refletirmos sobre a ausência/vazio, concordamos que não há melhor materialização do que a imagem de um *cão sem plumas*:

Um cão sem plumas  
[...]  
É quando a alguma coisa  
roem tão fundo  
até o que não tem.

*O cão sem plumas* (1950) é um longo poema que traz como temática o rio Capibaribe, rio-detrimento da paisagem de Recife. A metáfora “sem plumas” refere-se à miséria da população que lhe habita as margens. A condição *desemplumada* do ser nordestino ganha amplitude para a condição de miséria humana no mundo.

Na “severa forma do vazio” aqui apresentada, o poeta opta por discorrer sobre a humildade do cão. O Capibaribe é uma poesia (rio) cão, não mais uma poesia idealista, e sim uma poesia de “acentuada propensão realista para o substantivo e para o concreto”<sup>64</sup>, bem como para a realidade social denunciada no texto. O rigor do texto cabralino é compatível com o rigor daqueles que resistem à fome e à exclusão social. O signo “rio-cão” é redimensionado pela ausência de atributos. Esse signo “sem” é insistentemente perseguido pelo poeta na tentativa de descrever o vazio, ampliado pela quantidade de símiles negativos. A comparação é estabelecida através de três pares: “cidade-rio”, “rua-cachorro” e “fruta-espada”. O símile é utilizado na tentativa de aproximar estes pares, enriquecendo, portanto, a imagem de um objeto que atravessa outro. Assim,

---

64 CAMPOS, Haroldo. O geômetra engajado. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 79.

A cidade é passada pelo rio  
como uma rua  
é passada por um cachorro;  
uma fruta  
por uma espada.

Em seguida, a imagem deste rio irá estreitar-se à imagem do cão, uma vez que o rio em seu existir lembrava o do cão:

O rio ora lembrava  
a língua mansa de um cão,  
ora o ventre triste de um cão,  
ora o outro rio  
de aquoso pano sujo  
dos olhos de um cão.

Silencioso, contido, de existência humilde e mansa, o rio leva consigo os excrementos da paisagem circundante. As coisas por ele levadas, apesar de estranhas ao natural de um rio, estão de tal modo vinculadas a sua água-lama de fecundidade pobre que é impossível saber o que, no rio, não é rio. Sua aprendizagem, pode-se dizer, é o soletrar contínuo de uma existência que, quase morta, persiste a rastejar pela vida.

Seria a água daquele rio  
fruta de alguma árvore?  
Por que parecia aquela  
uma água madura?  
Por que sobre ela, sempre,  
como que iam pousar moscas?

Na segunda parte de *O cão sem plumas*, a tensão é voltada para o movimento (fluir) do rio, cujo ser vai se tornando mais e mais espesso, como as águas barrentas do Capibaribe. Além de comparado a “um cão humilde e espesso”, o ser do rio ganha a amplitude de seres humanos (“cães sem plumas”). Rio, cão e homem são os mesmos, pois partilham da mesma característica, a ausência que cada um leva:



Como o rio  
 aqueles homens  
 são como cães sem plumas  
 (um cão sem plumas  
 é mais  
 que um cão saqueado;  
 é mais  
 que um cão assassinado.

O que seria um “cão sem plumas”? Como defini-lo? Incapazes de revelar o real, as palavras persistem em dizê-lo, recriando-o através da imagem. Pelo sinal de menos, a imagem de um cão sem pêlos, tal como um homem sem pele, agride. Como agride muito mais a certeza de que a ausência de pele, talvez seja a ausência do homem no homem. Nas mãos hábeis do poeta, a imagem da carência do homem (cão-rio), seus símiles, porque quase ferem, cegam os olhos de quem as lê para (é provável) abrir os olhos ao que não se quer ver. Ao tentar definir essa existência “sem plumas”, vemos que em dois versos da estrofe acima, “é mais”: há um espaço reticente, forçando assim o *enjambement*, onde o eu lírico tenta definir a existência “sem plumas”, mas não encontra palavras suficientes para dizê-lo, tentando resolver assim com comparações. O poema segue em frente a fim de encontrar uma imagem que dê conta daquilo que deseja expressar. No entanto parece não haver imagem suficiente que abarque esse *ser de menos*, o *ser sem*:

Um cão sem plumas  
 é quando uma árvore sem voz.  
 É quando de um pássaro  
 suas raízes no ar.  
 É quando a alguma coisa  
 roem tão fundo  
 até o que não tem.

Vemos a troca que o poeta fez propositadamente ao atribuir a voz à árvore, e as raízes ao pássaro, com o intuito de salientar a ausência até daquilo que não é comum a eles.

Finalmente, a imagem daquilo que rói “tão fundo até o que não tem” consegue exprimir esse cão-homem-rio “sem plumas” que ao existir se choca contra o mundo:

Um cão, porque vive,  
é agudo.  
O que vive  
não entorpece.  
O que vive fere.  
O homem,  
porque vive,  
choca com o que vive.  
Viver  
é ir entre o que vive.

O que existe é preenchido pela vontade de viver. Por mais que a experiência do “cão sem plumas” testemunhe que a vida é formada de conflitos e misérias, ele continuará indo “entre o que vive”, pois o querer viver prevalece sempre. As coisas ao nascerem caminham para a morte. Mas durante este caminhar há a resistência, a incessante luta. Assim,

O que vive  
incomoda de vida  
o silêncio, o sono, o corpo  
que sonhou cortar-se  
roupas de nuvens.

Lutar e viver estão intrinsecamente ligados. O poema está em luta consigo mesmo, por isso está vivo. O fio-tempo da vida segue o fio (fluir) de um rio. O tempo que é ser, que vive através de nós e das coisas, também é espesso. A existência precária do corpo do homem-rio-cão escoa-se como a água de um rio, pois assim como este possui um corpo (o rio é a “espada que se derrama pela úmida gengiva de espada”), o corpo do homem também leva dentro de si um rio que como um fio pode se romper, cortar de repente: o fio do tempo da vida.

Além da existência sôfrega dessa vida “sem plumas”, podemos apreender o aspecto metalinguístico de *O cão sem plumas*. O mar que recebe a água do rio, lavando e “polindo” o que ele carrega consigo, pode ser visto como o trabalho poético de polir as palavras. O mar é como

Uma bandeira  
que tivesse dentes:  
que o mar está sempre  
com seus dentes e seu sabão  
roendo suas praias.

Uma bandeira  
que tivesse dentes:  
como um poeta puro  
polindo esqueletos,  
como um roedor puro,  
um polícia puro  
elaborando esqueletos,  
o mar,  
com afã,  
está sempre outra vez lavando  
seu puro esqueleto de areia.

Este rio, submisso ao mar, “imagem de cão ou mendigo”, teme a ação dessa grande bandeira que cortará o seu percurso, liquidificando a vida, “as flores de terra inchada” que ele traz consigo. Essa relação entre a sabedoria do mar-poesia e a aceitação do rio-poema torna-se clara quando, depois de recusar o rio, o mar insiste em querer limpá-lo de toda a sua fertilidade, esterilizando-o com o seu sal. Podemos dizer que a racionalidade do mar e a simetria perfeita de suas ondas, idealizadas por Anfion, são aqui retomadas.

Depois,  
o mar invade o rio.  
Quer  
o mar  
destruir no rio  
suas flores de terra inchada,  
tudo o que nessa terra  
pode crescer e explodir,  
como uma ilha,  
uma fruta.

Na humildade do rio em relação ao mar temos o limite na poesia cabralina, pois o rio Capibaribe “cresce/sem nunca explodir”. “O combate entre rio e mar é antes uma estratégia para falar da linguagem do poema, do conflito de suas linguagens”.<sup>65</sup>

Sobre as “plumas”, estas podem ser interpretadas como o crescimento. Assim como as penas crescem em um animal, as plumas podem ser a vegetação que cresce num lugar inóspito. Contudo o poeta quer ressaltar esse ser “sem plumas”, tirando todo o significado aéreo das plumas, para que tal ser pese no mundo, sem a leveza delas, como um sacrifício que simbolize o viver: “viver é ir entre o que vive”. Na carência das plumas, ressaltamos a intenção do poema em evidenciar a carência da linguagem, a carência do homem. Através desse exercício metalinguístico, percebemos que a linguagem cabralina “ao invés de ter soterrado o objeto pela metáfora, procurava a sua descoberta pela exposição do próprio mecanismo utilizado”.<sup>66</sup> Assim, o poeta evita a poesia com adornos, optando por uma linguagem nua e límpida, que fale por ela mesma.

Se o destino das plumas é subir para o céu, o ser “sem plumas” é aquele que se arrasta pelo chão, em busca de uma substância que o preencha. Trazendo esta dualidade leveza/peso para a feitura poética, lembramo-nos da “Fábula de Joan Brossa” em *Paisagens com figuras*, na qual João Cabral sugere

65 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma* (1975, p. 103).

66 BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto* (2001, p. 55).

que a poética do catalão possui um determinado sentido, o do abstrato, através do qual ele “buscava encontrar nas feiras sua poética sem razão”:

[...]

Joan Brossa, poeta buscão,  
as sete caras do dado,  
as cinco patas do cão  
antes buscava, Joan Brossa,  
místico da aberração

[...]

Contudo o poeta muda esta poética para outra direção:

[...]

acabou vendo, Joan Brossa,  
que os verbos do catalão  
tinham coisas por detrás  
eram só palavras, não.

[...]

Assim como o poeta pernambucano privilegia o ser “sem plumas”, o olhar de Joan Brossa parece que

[...]

voltou às coisas espessas  
que a gravidez pesa ao chão

O tempo vivenciado em *O cão sem plumas* pode ser apreendido no lento caminhar do rio, no longo percurso das estrofes. Em direção ao mar, o rio caminha num tempo que não se interrompe, como “um relógio não se quebra”, trabalhando pacientemente sua água:

A mesma máquina  
paciente e útil  
de uma fruta

Esse tempo letárgico do trabalho cabralino, apreendido pelo caminhar do rio, parece contrastar com o tempo veloz da feitura de Tebas em “Fábula de Anfion”, despertando o leitor para a tensão temporal em sua poesia.

Assim como *O cão sem plumas*, os longos poemas *O rio* (1953) e *Morte e vida severina* (1955) também nascem da paisagem inóspita da seca do rio Capibaribe. Apesar de focados na temática social, esses livros não deixam de demonstrar a luta incessante do poeta na recriação estética de sua poesia.

Narrado em primeira pessoa, trazendo o ritmo lento do caminhar severino da obra *Morte e vida severina*, *O rio* insiste na paisagem *desemplumada*. O ritmo do poeta, semelhante ao do rio, é o “grosso tear” de suas águas:

Sou um rio de várzea,  
não posso ir tão ligeiro.  
Mesmo que o mar os chame,  
Os rios, como os bois, são ronceiros.

Outra vez ouço o trem  
ao me aproximar de Carpina.  
Vai passar na cidade,  
vai pela chã, lá por cima.  
Detém-se raramente,  
[...]

(*O rio*)

Vemos que, ao contrário do rio, o trem passa pela cidade sem interromper seu caminho. A velocidade do trem (“pois que sempre está fugindo,/esquivando apressado/as coisas de seu caminho”) contrasta com a caminhada lenta do rio (“vou com passo de rio,/que é de barco navegando”). O ritmo lento deste faz lembrar os versos longos de *A educação pela pedra*, cujo aprendizado se dá aos poucos, passo a passo, palavra por palavra. O andar cauteloso do rio serve de exemplo para a postura do poeta diante da luta contínua com a linguagem.

Exemplo de prosa e poesia como afirma Haroldo de Campos: “não prosa poética nem poema em prosa, mas poesia que fica do lado da prosa pela importância primordial que confere à informação semântica”, o monólogo do rio passará a diálogo em *Morte e vida severina*.

### 3.4 Paisagem cabralina

Obra composta de dezoito poemas, cujo tema abrange o Nordeste brasileiro e a Espanha, *Paisagens com figuras* (1955) apresenta poemas repletos de imagens, sendo uma das mais presentes a do mar. A lição do mar é um tema recorrente em João Cabral, seja o mar que “soprava sinos” em *Pedra do sono*, o mar/Maria em *Os três mal-amados* (“Maria era o mar dessa praia, sem mistério, sem profundidade”), o mar em *O engenheiro*, em que o poeta adentra mais a sua essência, o mar no qual Anfion joga a sua flauta, o mar que recebe o rio Capibaribe, enfim, em todos eles, o desejo é o de alcançar o “tempo calmo”, exemplo do tempo vivido no fundo do mar:

[...]  
Encontraste algum  
sobre a terra  
  
o fundo do mar,  
o tempo marinho e calmo?  
[...]

(“A Joaquim Cardozo”, *O engenheiro*)

Anfion, por sua vez, deseja traçar sua poesia com a perfeição, a regularidade com que o mar traça suas ondas. Essa lição geométrica do mar aparece em *O cão sem plumas*, no qual ele se estende como uma bandeira para receber o rio mendigo:

O mar e seu tão puro  
professor de geometria

O mar-montanha que *O rio* mirava ao longe é retomado aqui,  
logo na primeira estrofe do poema que abre *Paisagens com figuras*:

[...]  
No cais de Santa Rita,  
enquanto vou norte-sul,  
surge o mar, afinal,  
como enorme montanha azul.  
[...]

(*O rio*)

Aqui o mar é uma montanha  
regular, redonda e azul,  
mais alta que os arrecifes  
e os mangles rasos ao sul.  
[...]

(“Pregão turístico do Recife”)

Neste primeiro poema, temos a lição da “melhor medida” encontrada. Para tanto, o poeta nos fornece imagens que melhor exemplifiquem essa simetria perfeita desejada pelo seu intelecto. Comparando o mar à montanha, ele nos põe diante de dois exemplos de estabilidade, de pureza, de exata medida do encontro do céu com a terra: a linha precisa do horizonte, como podemos verificar, dando continuidade à estrofe anterior de “Pregão turístico do Recife”:

[...]  
Do mar podeis extrair,  
do mar deste litoral,  
um fio de luz precisa,  
matemática ou metal.  
[...]

Essa perfeita geometria do mar e da montanha, da qual podemos extrair o infinito do horizonte, remete ao desejo de eternidade que guardamos dentro de nós. Em seguida ao par



mar-montanha, o poeta nos apresenta a segunda lição através da imagem de “velhos sobrados” que levam, como ombros, um rio de cada lado. Essa imagem da balança pode salientar ainda mais o equilíbrio cabralino em articular os elementos do texto: a lição da escrita/arquitetura:

[...]

Na cidade propriamente  
velhos sobrados esguios  
apertam ombros calcários  
de cada lado de um rio.

Com os sobrados podeis  
aprender lição madura:  
um certo equilíbrio leve,  
na escrita, da arquitetura.

(“Pregão turístico do Recife”)

Dando continuidade ao poema, focando a atenção no “rio indigente”, reencontramos a condição miserável de *O cão sem plumas*. Esse rio, por sua vez, levará de cada lado a gente retirante que se estagna nos seus ombros (na mucosa de suas margens). A imagem se abre neste poema como diversas medidas, tentativas de expressar a geometria das coisas.

[...]

E neste rio indigente,  
sangue-lama que circula  
entre cimento e esclerose  
com sua marcha quase nula,

e na gente que se estagna  
nas mucosas deste rio,  
morrendo de apodrecer  
vidas inteiras a fio,

[...]

(Grifo nosso)

(“Pregão turístico do Recife”)

O verbo “estagna” sugere a ideia de prender o tempo, paralisá-lo, tornando o instante eterno e infinito como o horizonte. O par montanha-mar é substituído agora pelo par homem-rio, encontrado em *O rio*, bem como em *O cão sem plumas*. A imensidão da medida do infinito horizonte do primeiro parece contrastar com a humilde medida do segundo, e é esta segunda medida que serve de exemplo para a humilde escritura cabralina, aquela que mede cada passo, cada palavra ao compor a imagem no poema. Nesta estrofe vemos que medida melhor que o fio do horizonte, só o fio do homem – o percurso da vida:

[...]

Podeis apreender que o homem  
é sempre a melhor medida.  
mais: que a medida do homem  
não é a morte mas a vida.

(“Pregão turístico do Recife”)

O mar e a montanha penetram em outros poemas desta obra como em “Medinaceli” no qual verificamos o aspecto vertical, elevado, próximo do céu: “do alto de sua montanha”, ou ainda em “Imagens de Castela”, onde o mar e sua infinidade são retomados.

Esse tema do infinito permanece em toda essa obra como vemos no poema “Imagens em Castela” no qual o poeta retorna à “paisagem em largura” do mar, comparando-a a uma “mesa”, buscando, assim, os limites da paisagem no espaço do poema:

[...]

É uma paisagem em largura,  
de qualquer lado infinita.  
É uma mesa sem nada  
e horizontes de marinha.

[...]

(“Imagens em Castela”)

Essa imagem de tal paisagem plana e reta, tal qual uma mesa, abre-se diante do poema como uma cidade-mesa, estendendo de ponta a ponta o olhar do escritor.

[...]  
 posta na sala deserta  
 de uma ampla casa vazia,  
 casa aberta e sem paredes,  
 rasa aos espaços do dia.  
 [...]

(“Imagens em Castela”)

O tempo de *Paisagens com figuras* pode ser aquele da contemplação. Nessa obra, João Cabral mantém o desejo de concretizar a imagem, prendendo-a no espaço-tempo do poema. No trajeto de sua poesia, vemos que desde *Pedra do sono* o eu lírico vem, aos poucos, se desvencilhando da paisagem etérea e se fixando na paisagem concreta. A vontade de estabilizar o tempo, concretizando-o e estagnando-o como poema, pode ser percebida na memória do escritor que articula todos os poemas ligando-os ao que eles trazem em comum, ainda que abordem espaços e tempos diferentes.

Nos três “cemitérios pernambucanos”, poemas compostos de quatro quadras em redondilha maior, dos quais se depreende um espaço fechado tal qual o espaço cercado do cemitério, isolado do espaço exterior, já sinalizando para o espaço-tempo da morte encontrado em *Morte e vida severina*, temos uma sequência da penetração do espaço de fora no do lado de dentro do cemitério. Para Antonio Carlos Secchin, o primeiro se caracteriza pelo espaço fechado, de isolamento em relação à paisagem externa,

Para que todo esse muro?  
 por que isolar estas tumbas?  
 do outro ossário mais geral  
 que é a paisagem defunta?

“Cemitério pernambucano”

(“Toritama”)

ao passo que, no segundo, temos as covas comparadas às ondas do mar, e a paisagem externa consegue penetrar no cemitério:

[...]  
As covas no chão parecem  
as ondas de qualquer mar,  
mesmo as de cana, lá fora,  
lambendo os muros de cal.  
[...]

“Cemitério pernambucano”

(“São Lourenço da Mata”)

Já o terceiro consegue romper as barreiras que separam o dentro e o fora, pois ambos os espaços possuem algo em comum: “a paisagem defunta”.<sup>67</sup>

[...]  
Mortos ao ar-livre, que eram,  
hoje à terra-livre estão.  
São tão da terra que a terra  
Nem sente sua intrusão

“Cemitério pernambucano”

(“Nossa Senhora da Luz”)

Essa paisagem de ruína, na qual o nada prevalece, vive o tempo da imobilidade uma vez que o tempo parece não fluir, demorando-se na luta diária, “num tempo que não é linha reta, mas círculo”<sup>68</sup>, como vemos no recurso da anáfora, caracterizando a luta incessante do retirante,

[...]  
que se dá de dia em dia,  
que se dá de homem a homem,  
que se dá de seca em seca,  
que se dá de morte em morte.

(“Vale do Capibaribe”)

---

67 SECCHIN, Antonio Carlos (1999, p. 98-99).

68 SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Antares, 1980, p. 89.

O “tempo calmo”, tão insistentemente buscado por Anfião, bem como o tempo infinito das montanhas, contrasta com o tempo da luta incessante do poeta/retirante que vive a se surpreender com a paisagem inóspita da linguagem a fim de inaugurar um novo código, não deixando dúvidas de que o seu fazer não é o da fôrma do ferro fundido, mas sim o do ferro forjado, de quem o faz com as mãos, uma ação “que se dá de dia em dia”, em busca da imagem, seja ela qual for: mar, montanha, rio, mesa; para melhor descrever seu poema.

### 3.5 Paisagem severina

Seguimos adiante com a nossa análise da obra cabralina, desta vez com o foco no seu “Auto de Natal pernambucano”, subtítulo de *Morte e vida severina* (1955). Dando continuidade ao tema presente em *O cão sem plumas* e *no rio*, o poema dramático, dividido em dezoito partes, narra a jornada do retirante Severino do sertão para o litoral. Aqui testemunhamos o percurso da vida severina, uma existência repleta de privações, coberta, anteriormente, pela metáfora do ser “sem plumas”. Este auto natalino tem suas raízes nos autos pastoris medievais ibéricos, bem como no folclore nordestino brasileiro.

Escrito na mesma época de *Paisagens com figuras*, *Morte e vida severina* trabalha os espaços da vida e da morte ao longo do trajeto percorrido pelo retirante. Aqui se sobressai a resistência dos desvalidos:

Antes de sair de casa  
aprendi a ladainha  
das vilas que vou passar  
na minha longa descida.

O sujeito lírico cabralino é representado pela figura do retirante, cujo longo caminhar contrasta com o tempo breve de sua existência. Nesta obra, notamos a precocidade da morte (“morte de que se morre de velhice antes dos trinta”) como uma vela que se apaga sem se queimar completamente. O tempo do retirante é a duração de sua jornada, como vemos no gerúndio do verbo: “desde que estou retirando”. Entre *vida* e *morte* se dá o seu trajeto. Contra a vontade de desistir, temos a vontade de lutar, a fome de viver, de defender a vida. Sobre o motivo de sua retirada, ele nos explica:

o que pensei retirando  
foi estendê-la um pouco ainda.

A vontade de estender a vida, de ir em busca de um futuro melhor, é frequente no ser humano, que teme e angustia-se com a ideia de finitude. Esta vontade choca-se contra a forte presença da morte no auto. De fato, todo o poema é cercado pela morte: nos defuntos que o retirante encontra pelo caminho, “nos magros lábios de areia” da roça, na “rezadora titular” que vive da morte, fazendo desta “ofício ou bazar”; enfim, a morte é tanta que esperanças não há. O desejo do retirante em encontrar o mar e a terra fértil termina por ampliar-se no desejo de entender esse abismo que separa a vida da morte. Por que buscar tanto a vida se a morte, insistentemente, abafa o viver? Talvez fosse melhor ceder à pressão desta:

por que ao puxão das águas  
não é melhor se entregar?

Cansado de remar contra a maré da morte, o retirante percebe que sua vida é comprada sol a sol, dia após dia, como uma prestação. Esperava que fosse diferente durante o seu êxodo:

esperei, devo dizer,  
que ao menos aumentaria  
na quartinha, a água pouca,  
dentro da cuia, a farinha  
o algodãozinho da camisa,  
ou meu aluguel com a vida.

Contudo, Severino percebe que *vida e morte* se equilibram. Se a segunda é consequência da primeira, o inverso também é verdadeiro. As duas se entrelaçam sendo uma única só. Assim, o tédio que invade Severino e a falta de esperanças no Sertão o desanimam tanto que este chega a duvidar da força da vida:

que diferença faria  
se em vez de continuar  
tomasse a melhor saída:  
a de saltar, numa noite,  
fora da ponte e da vida?

Durante o seu caminhar, o retirante encontra várias situações que favorecem a morte, fazendo-o pensar sempre em interromper a viagem. A paisagem severina, repleta de mortes, só agrava a desesperança que o caminheiro/Severino traz consigo, como vemos no exemplo dos dois homens carregando um defunto numa rede, gritando “Ó irmãos das Almas! Não fui eu que matei não”. Além disso, ele encontra o seu rio-guia (Capibaribe) cortado, o que o torna pessimista diante de caminhos que se multiplicam na sua frente, sem o rio para guiá-lo.

Finalmente, Severino tem a resposta sobre se ele deve “pular ou não fora da vida”. E não é preciso palavras para explicar-lhe, pois a própria vida lhe dá uma lição. Ela responde à sua pergunta com a manifestação dela própria, mesmo sendo a manifestação de uma vida *severina*: “à pergunta que fazia,/ ela, a vida, a respondeu/com sua presença viva”.

E não há melhor resposta  
que o espetáculo da vida:  
vê-la desfiar seu fio,  
que também se chama vida,  
ver a fábrica que ela mesma,  
teimosamente, se fabrica,  
vê-la brotar como há pouco  
em nova vida explodida;  
mesmo quando é assim pequena  
a explosão, como a ocorrida;  
mesmo quando é uma explosão  
como a de há pouco, franzina;  
mesmo quando é a explosão  
de uma vida severina.

Em *Morte e vida severina*, a morte ganha destaque por ser mais frequente no decorrer da narrativa. A morte está na terra sem cultivo, nos diálogos, nos defuntos e no rio que seca. A obra é envolvida pela sombra da morte e pela negatividade. Contudo, há também a força da vida e da esperança. A terra é o elemento simbólico da fertilidade, da feminilidade, assim como a fertilidade da mulher no final da obra, que como a terra, vence a morte, a tristeza e a seca.

A vida *severina* e *franzina* ganha um destaque humilde, sem tomar muito espaço no decorrer da narrativa, mas ao contrário da morte, que ganha em quantidade, a vida ganha em intensidade, pois o nascimento é sempre algo belo:

Belo porque é uma porta  
abrindo-se em mais saídas

Sendo assim, a morte perde para o espetáculo da vida e a ordem se inverte: ao invés de *vida e morte*, temos *morte e vida*, conforme o título do auto natalino: Esta inversão demonstra a ideia de resistência e renovação da vida apesar da miséria. Os fatos deprimentes, após tantas mortes *severinas*, recobrem no fundo algo brilhante: o delicado da vida, o nascimento de um novo *severino*, pois a vida permanece desafiando a morte, “teimosamente”, como uma fruta que mesmo após cortada, trabalha seu açúcar continuamente.

A resistência em relação à morte é um exemplo da resistência de Cabral em relação à poesia de fácil inspiração. Desde *Pedra do sono* o caminhar do poeta se opõe à escuridão, à morte do poema. Assim como Severino, o escritor vive o tempo da resistência, em meio à paisagem árida da linguagem.



### 3.6 A fome vazia da faca

O processo poético de João Cabral se dá pelo acréscimo de imagens enriquecedoras e ampliadoras dos significados das palavras e, ao mesmo tempo, pela recusa de palavras excedentes que não se adaptam ao corte ativo de sua poesia. A imagem prevalece como “ideia fixa” cabralina, tornando-se perceptível pela textura das palavras trabalhadas no poema. Espécie de reflexão acerca de imagem e realidade, *Uma faca só lâmina* ou *Serventia das ideias fixas* (1955) é um livro que traz uma imagem que, desdobrada em outras, parece figurar como o melhor símbolo na poesia de João Cabral, por se tratar de um objeto (“faca”) que conota a precisão e a agudeza inerentes ao poeta. O cortar dessa faca, repetido a cada verso, reduzirá cada vez mais o poema à imagem de tal “lâmina azulada”, da qual depreendemos um constante exercício metalinguístico, no qual as palavras estão voltadas para o interior do poema, para a realidade do texto (grande fatia da realidade exterior), na tentativa de solucionar o problema realidade e imagem, percebendo por fim que a primeira tende sempre a ser maior do que a segunda.

A poesia de João Cabral parece trazer uma *faca* entranhada no seu verso: “a faca que aparou/teu lápis gasto” (“A mesa”), agindo como um instrumento indispensável à missão poética de desbravar as palavras ao percorrer a floresta da linguagem. Em um dos poemas de *A escola das facas* (1975 – 1980), a faca pode ser trocada por “peixeira” (“fala da peixeira, chave/de sua sede e de sua febre”) ou por uma faca que mais perfura do que corta (“é outra a faca que se usa:/é menos que de cortar, /é uma faca que perfura”) ou ainda por um “punhal” que semelhante a *uma faca só lâmina* é uma “faca de ponta só ponta” em “As facas pernambucanas”. O fazer poético, equilibrando-se seja no fio cortante da faca ou na ponta “esguia” ameaçadora do punhal, figura como exemplo da tensão da composição cabralina.

Composta de nove segmentos nomeados alfabeticamente de A a I, além de uma introdução e uma conclusão, sendo todos eles formados de oito estrofes de quatro versos – nas quais já podemos ressaltar a fixação de Cabral pelo número quatro, que terá continuidade nas estrofes em séries de quatro nos livros *Quaderna* e *Serial* –, *Uma faca só lâmina* retoma a preocupação do poeta em relação à sua criação literária. Logo na parte inicial (introdução) do poema, os signos – bala, relógio, faca – nos são apresentados, mas sem trazer o comparado – a ausência. Esta só aparece na parte seguinte (segmento A), significando assim que “o vazio se diz exatamente pela ausência do próprio signo que o nomearia”.<sup>69</sup> Eis a presença da “ausência”, abrindo a parte A, trazida pelos signos especificados metaforicamente:

Seja bala, relógio,  
ou a lâmina colérica,  
é contudo uma ausência  
o que esse homem leva

Nas estrofes seguintes dessa parte, temos justificativas acerca da preferência pelo símbolo “faca” como exemplo de maior avidez dentre os outros (bala, relógio). Ao tratar da representação da ausência, e da forma pela qual ela é apreendida através da linguagem, o poema, profusão de imagens, utiliza-se de três símbolos (“bala”, “relógio”, “faca”), causando o deslocamento desses, com a finalidade de melhor representar a ausência. Dentre os três símbolos, o poema escolhe a faca, pois

nenhum melhor indica  
aquela ausência sôfrega  
que a imagem de uma faca  
reduzida à sua boca,

que a imagem de uma faca  
entregue inteiramente  
à fome pelas coisas  
que nas facas se sente.

---

69 SECCHIN, Antonio Carlos (1999, p. 121).

Essa “fome pelas coisas” nos remete à fome vivenciada por Anfion no deserto: “o sol do deserto,/lúcido que preside/a essa fome vazia” (1ª parte da *Fábula*). Desde sempre testemunhamos a tentativa do poeta/Anfion em *secar sua flauta* retirando o véu (lirismo) que envolve as palavras. Presumimos que, nessa empreitada, o poeta se depara com a ausência após o esvaziamento das palavras. Essa ausência/carência da linguagem se torna presente no poema através da ação da faca, cuja lâmina tem acesso às palavras, podendo cortar aquelas que são excedentes no poema. Porém, ao fazê-lo, perde-as, tornando essas palavras ausentes. Eis as duas faces da faca: possui tudo, mas após o corte não possui nada, restando-lhe apenas o vazio do corte em si, o vazio de uma “lâmina despida”,

cujo muito cortar  
 lhe aumenta mais o corte  
 e vive a se parir  
 em outras, como fonte.

Nessa penúltima estrofe do segmento B, vemos que a linguagem escorregadia convive com os dois lados de tal lâmina, as duas faces do objeto, o paradoxo: “A dialética de aproximação a um objeto cuja própria natureza recusa a apreensão obriga João Cabral ao jogo com os oxímoros que caracteriza muito bem a parte B do poema”.<sup>70</sup> Nessa parte, o poeta explora a vida “fervorosa” e “enérgica” da faca ativa que quanto mais corta mais lhe aumenta o corte, onde de um lado temos o preenchimento da linguagem ou a satisfação do ser humano e de outro temos o vazio da linguagem ou a ausência (desconforto) do ser humano. Estamos diante de uma faca, cuja fome pelas coisas, nunca se satisfaz, pois sua lâmina “cresce ao se gastar” estando sempre querendo mais: “jamais a encontrarás/com a boca vazia”. Apesar de tudo cortar, não consegue saciar sua fome, pois, ao mesmo tempo que corta, não consegue comer o que está a seu lado, posto que sua tarefa é cortar, restando-lhe apenas jejuar as coisas cortadas:

---

70 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma* (1975, p. 149).

e mais surpreendente  
 ainda é sua cultura:  
 medra não do que come  
 porém do que jejua.

Na terceira parte somos advertidos sobre o perigo diante de tal objeto cortante: “Cuidado com o objeto,/com o objeto cuidado”. Nessa troca de palavras, como se uma frase fosse o avesso da outra (similar aos dois lados da faca) verificamos também o “cuidado” ao lidar com a imagem utilizada no poema para *significar* a ausência/carência. “O segmento C enumera as precauções de que se deve cercar a tríade para evitar que perca seu poder de agressão e agudeza...”.<sup>71</sup> Dentre os outros (bala, relógio), a faca é a que merece maior cuidado, aquela que possui mais espessura, mais capacidade de ferir o corpo em contato:

Então se for a faca,  
 maior seja o cuidado:  
 a bainha do corpo  
 pode absorver o aço.

A “maré-baixa da faca” é apontada na parte D como uma espécie de descuido ou perda da lucidez poética. O desgaste da faca é retratado, através dos “momentos em que ocorre a interrupção do estado de vigília e atenção, a fim de tirar partido das oposições, instaurando a qualidade da forma buscada: madeira, couro, pano, breu, argila ou mel são concretizações daquilo que, por oposição *significam* a bala, o relógio ou a faca enquanto em ‘maré-alta’”<sup>72</sup>:

tudo segue o processo  
 de lâmina que cega:  
 faz-se faca, relógio  
 ou bala de madeira,

---

71 SECCHIN, Antonio Carlos (1999, p. 126).

72 BARBOSA, João Alexandre (1975, p. 150).

bala de couro ou pano,  
ou relógio de breu,  
faz-se faca sem vértebras,  
faca de argila ou mel.

Contudo, essa fase da “maré-baixa”, na qual os signos principais (bala, relógio, faca) parecem fraquejar (se ausentar) na presença de novos símbolos (couro, pano etc.), é revigorada pela insistência em cultivar a corrosão do poema:

(Porém quando a maré  
já nem se espera mais,  
eis que a faca ressurgue  
com todos seus cristais).

O segmento *E* reforça ainda mais os cuidados necessários no trato com tal objeto que, para durar, não deve ficar exposta a qualquer atmosfera. Inimigas da umidade (propiciadoras de “salivas de conversas pegajosas”, gerando “confidências”, das quais depreendemos metalinguisticamente uma referência ao discurso romântico), do ar (“nunca seja ao ar/que pássaros habitem”) e da fertilidade da noite (preferem “os ácidos do sol”), as facas

Não suportam também  
todas as atmosferas:  
sua carne selvagem  
quer câmaras severas.

O símbolo da lâmina (“imagem de uma faca/reduzida à sua boca”) pode exemplificar a fome do poeta em cultivar fatias/palavras. Pode representar também uma imagem do poema cabralino, um poema despido, “sem plumas” (uma lâmina despida, sem cabo), sem o véu do lirismo.

Ao chegarmos na parte *F*, deparamo-nos com a imagem reduzida da faca (tentativa do poema-máquina cabralino). Imaginemos o quão fascinante é a poesia de João Cabral que

se utiliza de uma faca sem cabo (só lâmina) para simbolizar a metáfora de sua poesia. Onde caberia *uma faca só lâmina*? Qual o espaço em que ela se insere? Onde se acomoda uma faca que, onde quer que toque, corta o objeto em contato? Tal objeto, constituído só de lâmina, tudo corta, “não pode contra ela/a inteira medicina”, “nem ainda a polícia/com seus cirurgões/e até nem mesmo o tempo/com os seus algodões”. Parece não haver metáfora que a supere. A imagem demonstra o árduo trabalho da escrita de João Cabral:

quer seja aquela bala  
ou outra qualquer imagem,  
seja mesmo um relógio  
a ferida que guarde,

ou ainda uma faca  
que só tivesse lâmina,  
de todas as imagens  
a mais voraz e gráfica,

Nesse segmento, temos a união do objeto (bala, relógio, faca) ao corpo, sendo até mesmo impossível retirá-lo, permanecendo o objeto cravado na nossa anatomia:

E se não a retira  
quem sofre sua rapina,  
menos pode arrancá-la  
nenhuma mão vizinha.

Partindo para o segmento G, as estrofes continuam a descrever a imagem, encravando-a cada vez mais nos versos como “o fio de uma faca/mordendo o corpo humano”, como sugere João Alexandre Barbosa ao explicar a “interiorização radical” do poema.

A imagem da faca, ou aquilo que restou da imagem faca depois de sua redução à lâmina, sofre uma interiorização ainda mais radical: por um lado, ela passa a fazer parte daquele que “sem o saber plantou/bala, relógio ou faca,/imagens de furor”, e, por outro, assim interiorizada, obriga o homem a uma posição desperta e lúcida ante à realidade, obstruindo tudo o que nele possa ser sono e vago, como está dito na sexta estrofe da parte G<sup>73</sup>:

além de ter o corpo  
que a guarda crispado,  
insolúvel no sono  
e em tudo quanto é vago.

Essa *educação pela faca* parece ter ido além ao penetrar (interiorizar) a imagem no poema a ponto de diluí-la nos versos, tornando a lâmina e a linguagem uma só, unidas pela mesma matéria (palavras) do poema. Diante dessa unidade linguística, a penúltima parte do poema (H) apresenta a ação do poeta:

Quando aquele que os sofre  
trabalha com palavras,  
são úteis o relógio,  
a bala e, mais, a faca.

Os homens que em geral  
lidam nessa oficina  
têm no almoxarifado  
só palavras extintas:

Eis o espaço da feitura poética, espécie de engrenagem, de oficina da linguagem, na qual se insere o escritor, aquele que “trabalha com palavras” sejam elas bala, faca ou relógio. Se antes Cabral depurava a linguagem, cortando-lhe as palavras para chegar finalmente na metáfora da “lâmina azulada”,

---

73 BARBOSA, João Alexandre (1975, p. 151).

na parte *I* do poema ocorrerá o contrário. Como afirma Secchin, o poeta desmontará o percurso metafórico deste poema, “partindo-se da imagem de terceiro grau (faca), desta à de segundo (relógio), daí à de primeiro (bala), numa espécie de *work in regress*”<sup>74</sup>:

pois de volta da faca  
se sobe à outra imagem,  
àquela de um relógio  
picando sob a carne,

e dela àquela outra,  
a primeira, a da bala,  
que tem o dente grosso  
porém forte a dentada

O poeta, poder-se-ia dizer, demonstra com isso a impossibilidade de se apreender o *real*. Portanto, por mais que se tente representar a ausência através de tais palavras, estas mesmas palavras (bala, relógio, faca) desmoronam em presença do real, ou seja, o real supera a linguagem, sendo mais forte que ela. Podemos dizer que a realidade é “tão violenta” que o poema não consegue representá-la, como está dito na última estrofe:

por fim a realidade,  
prima e tão violenta  
que ao tentar apreendê-la  
toda imagem rebenta.

Diante do desgaste da linguagem, a poesia ousa falar dela mesma, num constante exercício metalinguístico. *Uma faca só lâmina* revela que não há como fugir à noção de que perante a realidade, “toda imagem rebenta”, restando sempre a tentativa, o arriscar-se a um novo corte. Sendo assim, a fome dessa faca não cessa; é um cortar contínuo em busca de preencher o seu vazio, uma vez que quanto mais corta, mais aumenta a sua fome,

---

74 SECCHIN, Antonio Carlos (1999, p. 132).



como um pesadelo que se projeta em vários ângulos, continuamente, ou como um baralho que se abre infinitamente. Esses pedaços/fatias que se multiplicam, são as palavras cortadas pelo poeta que, assim como nós, possui uma faca (ausência) dentro de si. Observemos a característica dupla desse cortar: no intuito de reduzir o seu vocabulário, o poeta, cuja faca corta as palavras do poema, depara-se com mais fatias, palavras desdobradas, resultantes do seu incessante cortar. Pois o cortar implica ambigualmente o reduzir (a ausência) e o multiplicar (a presença). Essa tensão provoca uma angústia com a qual Cabral aprenderá a conviver.

## 4 IDEIAS FIXAS DE JOÃO CABRAL

### 4.1 A imagem na quadra

Após aprender a lição da ausência, a poesia de João Cabral inicia uma nova fase, o conjunto de obras que compreendem *Terceira feira*. São elas: *Quaderna*, *Dois parlamentos* e *Serial*. A articulação entre linguagem poética e realidade permanece na construção da imagem como *ideia fixa* cabralina.

Os vinte poemas que compõem *Quaderna* (1956 – 1959) trazem a *ideia fixa* do número quatro cabralino, como vimos nas estrofes (quadras) de *Uma faca só lâmina*, revelando “uma complexidade de construção que o situa como um dos textos essenciais na evolução do poeta”.<sup>75</sup> *Quaderna* traz ainda a presença da imagem feminina, antecipando a figura da mulher em *Sevilha andando* e *Andando Sevilha*. Importa notar que a postura de recusa do poeta com relação ao lirismo parece contrastar com a receptividade da celebração da mulher nessas obras. No entanto, percebemos que a lição da linguagem vivenciada nas obras anteriores permite que o escritor *arrisque* um novo aprendizado, ao direcionar o seu olhar para a figura da mulher, sem se deixar cair no confessionalismo combatido desde sempre

---

75 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma* (1975, p. 157).

pela sua poesia.<sup>76</sup> Após *Uma faca só lâmina*, Cabral, ciente da primazia da realidade, orienta seus poemas para o real, como afirma o estudioso:

*Quaderna* é, ao meu ver, o livro em que João Cabral assume o domínio, não direi de sua linguagem, mas da linguagem da poesia: a imitação do real se faz agora amplamente porque a sua linguagem parece tem *aprendido* com os objetos uma certa forma de realização (leia-se *tornar real*).<sup>77</sup>

Procuramos investigar como se dá o processo criativo de João Cabral. Como ele próprio afirma: “Eu parto de uma imagem, de um assunto, às vezes até de um ritmo, e aí fico trabalhando em cima”.<sup>78</sup> Em *Quaderna*, a imagem é um dos pontos de partida para erguer seu poema. Através dela, o poeta consegue diminuir a distância entre a palavra e a coisa. Mais ainda, o poeta estabelece analogias entre os objetos cercando a imagem no espaço do poema, a fim de concretizá-la como algo sólido construído pela linguagem aliada à sua imaginação. Tal processo já foi aqui estudado no poema anterior, no qual verificamos a redução do objeto faca (só lâmina). Também em *Quaderna*, buscar-se-á comparações que enriqueçam a imagem da coisa imitada no texto poético. Buscando concretizar no poema os objetos do real, o poeta fala da mulher, da dança flamenca, da cabra, do avião, de cemitérios, enfim de diferentes objetos e situações que, amarrados pela *quadra* de sua poesia, adquirem a *forma* eleita por ele, pois a palavra cabralina pode vir acompanhada de imagens várias, cabendo ao poeta trabalhá-las continuamente ao ponto de reduzi-las a uma só, como o fez com a “lâmina azulada”, antes acompanhada pela bala e pelo relógio.

76 Em seu livro *A imitação da forma*, João Alexandre Barbosa chama a atenção para o fato de a poesia de Cabral, mesmo quando interpretada como lírica ao incorporar o motivo feminino, se diferenciar do “lírico” da tradição literária, como sendo uma poética de constante negação do “lírico” entre aspas (1975, p. 158).

77 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma* (1975, p. 158).

78 FRANCESCHI, Antonio Fernando de et al., *Cadernos de Literatura Brasileira*. João Cabral de Melo Neto, n. 1, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, p. 27.

Em *Quaderna*, o escritor mostra, com precisão, sua poética enxuta. Seu poema cai no papel como “Recife cai sobre o mar”, sem se contaminar pelo lirismo:

O recife cai sobre o mar  
sem dele se contaminar.  
O recife cai em cidade,  
cai contra o mar, contra: em laje.  
[...]

(“Paisagens com cupim”)

A temática do dentro e do fora percorre toda a obra de João Cabral, dentro ou fora dos sonhos, dentro ou fora da ponte – da vida, como vimos no retirante –, dentro ou fora de Sevilha, dentro ou fora do tempo, e tantos outros exemplos. Mas, especialmente em *Quaderna*, há a constante descrição das coisas, de suas medidas, de sua geografia, seja do ângulo de dentro ou de fora. A dança, a paisagem, o avião, o cemitério, o negro da cabra, enfim, o movimento é de fora para dentro e vice-versa, movimento esse que será continuado em *Serial*. O olhar cabralino está atento ao que existe a sua volta, transformando o real em imagens a serem trabalhadas em suas quadras de poesia. Dentre as diversas imagens que aparecem em *Quaderna*, deteremo-nos em algumas.

Na tentativa de transformar o abstrato em concreto, a imagem cabralina resulta na transferência da característica de um objeto para outro. Vejamos o exemplo das características abstratas do signo mulher ligadas ao espaço físico e concreto de uma casa em “A mulher e a casa”:

Tua sedução é menos  
de mulher do que de casa:  
pois vem de como é por dentro  
ou por detrás da fachada.

Mulher e casa são símbolos que compartilham características semelhantes. Sendo a metonímia uma figura de linguagem bastante utilizada por João Cabral, aqui evidenciamos a perfeita

aproximação entre mulher e casa, explorando-se sensualmente os espaços do dentro e do fora. O poema construído como quem constrói uma casa, parece ser composto por estrofes repletas de “espaços de dentro”, “corredores e salas”. As varandas, que se precipitam para fora, são semelhantes ao riso franco da casa (mulher que o convida a adentrá-la e aconchegar-se no seu espaço interior).

Mesmo quando ela possui  
tua plácida elegância,  
esse teu reboco claro  
riso franco de varandas,

Ao contrário da estrofe anterior, essa apresenta uma vírgula no último verso, como se nos convidasse a visitar as outras quadras. O leitor curioso é então seduzido a adentrar cada uma delas, cada espaço da casa/mulher/quadra que lhe provoca o efeito não só de admirá-la por fora, mas conhecê-la intimamente.

uma casa não é nunca  
só para ser contemplada;  
melhor: somente por dentro  
é possível contemplá-la.

Seduz pelo que é dentro,  
ou será, quando se abra;  
pelo que pode ser dentro  
de suas paredes fechadas,  
[...]

O poema é composto de oito estrofes cabendo-nos ressaltar um aspecto importante de sua estrutura para o entendimento do todo. De certa forma, as primeiras estrofes interrompem o movimento do poema, ao serem intercaladas com o ponto final e com a vírgula. Ao contrário disso, no final (nas últimas quatro estrofes) temos vírgulas e pontos-e-vírgulas, dando continuidade às estrofes anteriores. Este parece ser um exemplo do entrar numa casa, fazendo leves pausas ao entrar novamente em outro cômodo, movimentando-se livremente, sem hesitar,

como ocorre nas primeiras estrofes, em que o visitante ainda está a contemplá-la, demonstrando espontaneidade somente diante das varandas convidativas que é onde temos uma vírgula, intencionando arrastá-lo para dentro.

Assim, o poeta trabalha exaustivamente as imagens, buscando, através delas, apreender o real, unindo a linguagem poética à realidade observada. O motivo feminino em “A mulher e a casa” nos guia a um motivo maior que perdura por toda a sua obra: o elemento lúdico entre imagem e linguagem; entrar nesta casa é entrar no poema, nos seus espaços, na sua arquitetura, na sua composição.

No poema seguinte, as características de mulher e fruta são ligadas pela imagem no ateliê da linguagem cabralina. Vejamos o exercício lúdico sugerido a partir do título “Jogos frutais”:

[...]  
 És uma fruta múltipla,  
 mas simples, lógica;  
 nada tens de metafísica  
 ou metafórica.  
 Não és O Fruto  
 e nem para A Semente  
 te vejo muito.

Não te vejo em semente,  
 futura e grávida;  
 tampouco em vitamina,  
 em castas dráceas.  
 Em ti apenas  
 vejo o que se saboreia,  
 não o que alimenta.

Fruta que se saboreia,  
 não que alimenta:  
 assim descrevo melhor  
 a tua urgência.  
 Urgência aquela  
 de fruta que nos convida  
 a fundir-nos nela.  
 [...]

Partindo do real, o poeta rejeita alguns símbolos (“Não és O Fruto”), em detrimento da imagem que se forma no poema. Essa imagem vai além da realidade do fruto ou da semente, pois não é o fruto que lhe interessa, mas a imagem deste: “Em ti apenas/ vejo o que se saboreia,/ não o que alimenta”. Ao poeta interessa a “urgência” do fruto, que é justamente a aparência da fruta nos convidando “a fundir-nos nela”. O êxito de Cabral está em “descascar” o fruto no decorrer do poema para assim o leitor saborear a fruta como imagem feminina, depurada pela linguagem, na qual mulher e fruta possuem semelhante forma como ocorre no símile mulher e casa.

Outra imagem relevante é a da mulher bailadora em “Estudos para uma bailadora andaluza”. Apresentada através de diversas figuras, a imagem da mulher é comparada às imagens: “fogo”, “égua”, “mensagem de telegrafia”, “árvore”, “estátua” e “espiga”.

Dir-se-ia, quando aparece  
dançando por *siguiryas*,  
que com a imagem do fogo  
inteira se identifica.

Todos os gestos do fogo  
que então possui dir-se-ia:  
gestos das folhas do fogo,  
de seu cabelo, sua língua;

gestos do corpo do fogo,  
de sua carne em agonia,  
carne de fogo, só nervos,  
carne toda em carne viva.

Então, o caráter do fogo  
nela também se adivinha:  
mesmo gosto dos extremos,  
de natureza faminta,  
[...]

Dividida em diversos pares, o poeta busca a melhor imagem que se compare à bailadora, assim como o fez com os pares em *O cão sem plumas*. Poema composto por seis partes, temos: 1ª parte, bailadora-fogo, na qual a imagem física do fogo é aproximada à da bailadora quando dança; 2ª parte, bailadora-égua: nela bailadora e égua se amalgamam num só corpo, pois não sabemos onde um termina e outro começa, como vemos na troca feita pelo poeta (último verso da primeira estrofe e segundo verso da quinta estrofe), insinuando que não há como separar as duas (cavaleira e égua);

Subida ao dorso da dança  
(vai carregada ou a carrega?)  
é impossível se dizer  
se é a cavaleira ou a égua.  
[...]

então, como declarar  
se ela é égua ou cavaleira:

(Grifos nossos)

A 3ª parte traz a bailadora-telegrafista, cuja mensagem, pronunciada por suas pernas, é “concisa” e “desflorida”, tal qual a poética cabralina. Na 4ª parte, visualizamos a bailadora-árvore, que possui firmeza e cujas raízes são enterradas no chão, como demonstra “o tornozelo robusto/que mais se planta que pisa”, fazendo-nos retornar aos *três mal-amados* (“Maria era também uma árvore”). A 5ª parte revela a bailadora-livro, na qual o ato de dançar é comparado ao de ler um livro, capa a capa;

Sua dança sempre acaba  
igual que como começa,  
tal esses livros de iguais  
coberta e contra-coberta  
[...]



e 6ª e última parte, bailadora-espiga; nessa parte a linguagem poética aproxima a imagem da mulher envolvida pela saia à imagem de uma espiga envolvida de palha. A dança da bailadora representa o movimento da própria poesia. Ao decompor a metáfora em imagens sucessivas no decorrer das quadras, a dança/poesia provoca o encadeamento de imagens, provocando a divisão de um objeto em outras partes, retratando, assim, a função da quadra como “instrumento metodológico de precisão analítica”<sup>79</sup> ao submeter a imagem/linguagem a um “estudo” minucioso, analisando descritivamente os elementos associados à bailadora.

No próprio título, “Estudos para uma bailadora andaluza”, é interessante ressaltar a finalidade lúdica do texto cabralino: propor ao leitor uma atitude de estudo perante sua poética metalinguística.

Em *Dois parlamentos* (1958-1960), como vimos há pouco nas quadras de *Quaderna*, destacamos também o conjunto de imagens. A obra é dividida em duas partes: “Congresso no polígono das secas (Ritmo senador; Sotaque sulista)” e “Festa na casa-grande (Ritmo deputado; Sotaque nordestino)”. O estilo é voltado para a oralidade da “Segunda água”.<sup>80</sup> Ambas as partes de *Dois parlamentos* trazem imagens de um único objeto. A primeira traz a imagem do cemitério, enquanto a segunda traz a imagem do cassaco. No nosso estudo, optamos por abordar a primeira parte do livro, ressaltando a presença de cemitérios

---

79 Benedito Nunes em *Poetas modernos do Brasil*, Rio de Janeiro: Vozes: 1971, p. 114, chama a atenção para a quadra: “a quadra, exercendo função cartesiana, permite dividir um objeto em tantas quantas sejam necessárias ao seu perfeito entendimento poético”.

80 João Cabral dividiu sua obra em “*Duas águas*” quando da publicação de seu conjunto de poemas em 1956, pela José Olympio: a primeira voltada para o fazer poético e a escrita e a segunda voltada para a temática social e a oralidade [Cf. *Cadernos de Literatura Brasileira*].

repletos de mortes severinas. O poeta traz de volta a presença dos cemitérios, retomando, assim, a paisagem de *Morte e vida severina*, bem como os cemitérios de *Paisagens com figuras*.

Notamos que, assim como houve a generalização e a adjetivação da palavra severina, também aqui temos o cemitério generalizado:

- Cemitérios gerais  
onde não só estão, os mortos.
  - Eles são muito mais completos  
do que todos os outros.
  - Que não são só depósito  
da vida que recebem morta.
  - Mas cemitérios que produzem  
e nem mortos importam.
- [...]

No desenvolver das estrofes de “Congresso no polígono das secas”, evidenciamos a insistência do símbolo “cemitério”, explorado em diversas faces, combinando com outros objetos, para juntos buscarem a construção de uma ideia: o tema da generalização da morte severina.

Importa notar a definição geométrica de “Polígono”, seja a de uma linha plana, limitada e fechada, seja a de um polígono esférico limitado por círculos. Nesse polígono (poema), vemos a imagem ser configurada de diferentes ângulos.

O tema da morte é desdobrado numa cadeia de imagens visuais. Para Benedito Nunes, a composição poética de João Cabral se realiza ao projetar-se num objeto no intuito de construir nele aquilo que ele significa (seu significado temático).<sup>81</sup> “Tal como *faca*, *severino*, *cabra*, ou *pedra*, a palavra *cemitério* essencializa-se, ganhando função adjetiva. O polígono das secas é região cemitéria, onde a morte qualificada, a morte severina, ocorre”.<sup>82</sup>

81 NUNES, Benedito (1971, p. 109).

82 NUNES, Benedito (1971, p. 108).

Semelhante às imagens permutantes de *Uma faca só lâmina*, o “Polígono das secas”, também mostra uma nova face do objeto ao tematizar a morte: os restos dos cemitérios são elevados “à potência do nada”. Desejando singularizar os cemitérios das secas, o poeta universaliza cada vez mais as imagens deles que passam a significar a morte coletiva, como vemos na repetição “cemitérios gerais”, no primeiro verso de cada estrofe. As imagens desses cemitérios são ampliadas pelas palavras, pela tentativa em descrevê-los, construindo atributos de negação: “cemitérios sem vida/frios de estatística”, cujos defuntos têm por morada “uma terra sem vermes”.

A “morte em série” presente nesses cemitérios torna todos os mortos “irmãos da mesma morte”, ao mesmo tempo em que particulariza o morto, diferenciando sua morte da morte do resto dos homens:

[...]

– Eis um defunto nada humano,  
que nem lembra um homem, se o foi,  
e no qual nada mostra  
se a morte doeu, ou dói.  
– Se lembra algo, lembra é as pedras,  
essas de ar não inteligente,  
as pedras que não lembram  
nada de bicho ou gente.

E aqui reencontramos o escritor da “primeira água”. O desejo de desumanização pode ser visto no defunto que mais lembra a pedra do que o homem. A recusa do ser vivo e, portanto, de sua finitude, contrasta com a preferência pelo ser mineral, exemplo de resistência à ação temporal. Essa atitude do poeta nos faz relembrar a “Pequena ode mineral” de *O engenheiro*: “Procura a ordem/que vês na pedra: /nada se gasta/mas permanece”.

De fato, sua rotina de escritura semelha-se à rotina do cemitério, por extinguir todos os restos de sua paisagem/linguagem, deixando-a “varrida de defuntos” (“Paisagem zero”)

– Cemitérios gerais  
que os restos não largam  
até que os tenham trabalhado  
com sua parcial matemática.  
[...]

A sucessão das imagens representa uma característica descritiva do poeta: “a existência de séries temáticas estendendo-se de poema a poema<sup>83</sup>”, como veremos já desde o título na próxima obra, *Serial*.

## 4.2 O tempo espesso cabralino

O rigor de *Uma faca só lâmina* tem continuidade em *Serial* (1959 – 1961), obra composta de dezesseis poemas. Escrito em série, como o próprio título indica, *Serial* compreende poemas divididos em quatro partes. Essa série de poemas ganhará sentido em conjunto, no qual cada detalhe, cada estrofe faz parte de um todo maior: o *Serial*. Isso pode ser aplicado para toda a obra de João Cabral<sup>84</sup>. Nesse livro, o poeta estuda o ovo da galinha, o relógio, o alpendre, a cana de Málaga, enfim, ele descreve as coisas desde um simples objeto, como ocorre em “O relógio”, a um amplo lugar como em “O alpendre no canavial”. O cuidado com que o poeta trabalha os versos em cada série de poemas é o mesmo do de um religioso, pois parece levar a caneta ao papel, de maneira recolhida e religiosa,

[...]  
quase beata, de quem tem  
nas mãos a chama de uma vela

(“O ovo de galinha”)

83 NUNES, Benedito (1971, p. 109).

84 Segundo João Alexandre Barbosa em *A metáfora crítica* (1974), essa característica do poeta já pode ser percebida em *O cão sem plumas*.

A natureza do tempo pode ser evidenciada em poemas como “O ovo de galinha”. Nele há a análise cuidadosa do ovo, partindo de sua superfície (visível ao olho) ao peso invisível do que ele carrega dentro de suas paredes brancas:

Ao olho mostra a integridade  
de uma coisa num bloco, um ovo.  
Numa só matéria, unitária,  
maciçamente ovo, num todo.

Sem possuir um dentro e um fora,  
tal como as pedras, sem miolo:  
e só miolo: o dentro e o fora  
integralmente no conforto.

No entanto, se ao olho se mostra  
unânime em si mesmo, um ovo,  
a mão que o sopesa descobre  
que nele há algo suspeito:

que seu peso não é o das pedras,  
inanimado, frio, goro;  
que o seu é um peso morno, túmido,  
um peso que é vivo e não morto.  
[...]

O poema parte do concreto ao abstrato. Temos a “fixação do tempo (ou tempos) físico da percepção<sup>85</sup>”, em que a duração do passar segue o movimento circular do ovo/poema.

No poema “O relógio” a primeira metáfora escolhida para o tempo é “bicho”, sendo gradativamente amenizada no decorrer das estrofes, passando de um bicho em uma jaula à figura alada de um pássaro em uma gaiola.

---

85 Em seu ensaio “O geômetra engajado” Haroldo de Campos comenta, em uma nota, que o tempo cabralino não é o “tempo perdido” da memória proustiana, mas sim o tempo fixo da análise de um objeto. CAMPOS, Haroldo de. “O geômetra engajado” In: *Metalinguagem e outras metas*, São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 88.

Ao redor da vida do homem  
há certas caixas de vidro,  
dentro das quais, como em jaula,  
se ouve palpar um bicho.

Vemos a tentativa de descrever o que há dentro dessas caixas de vidro. Não se sabe ao certo o que é. O poema inicia-se investigando, buscando respostas diante da sua dúvida: “Se são jaulas *não é certo*” (Grifo nosso). A incerteza do que vêm a ser essas “certas caixas de vidro” provoca o *símile* tão utilizado por João Cabral: “como em jaula”. A caixa de vidro comparada a uma prisão, que prende o bicho-tempo, passa agora a gaiola:

Se são jaulas não é certo;  
mais perto estão das gaiolas  
ao menos, pelo tamanho  
e quebradiço da forma.

De jaula resistente que detém um ser feroz, ela passa à delicadeza de uma gaiola que guarda um pássaro, de “alada palpitação”:

Umás vezes, tais gaiolas  
vão penduradas nos muros;  
outras vezes, mais privadas,  
vão num bolso, num dos pulsos.

Mas onde esteja: a gaiola  
será de pássaro ou pássara:  
é alada a palpitação,  
a saltação que ela guarda;

e de pássaro cantor,  
não pássaro de plumagem:  
pois delas se emite um canto  
de uma tal continuidade

A imagem dos ponteiros do relógio, semelhante às asas de um pássaro, remete-nos ao tempo-pássaro e ao desejo da ave de ganhar liberdade. Porém, impossibilitada de voar, tem de

contentar-se com o curto bater de suas asas dentro do espaço limitado da gaiola. Nessa primeira parte do poema, vemos uma espécie de sondagem, de investigação minuciosa desse objeto relógio-jaula-gaiola. Seguindo as pistas do canto do tempo-pássaro que se ouve de dentro da gaiola, o escritor parte do exterior (da forma) para o conteúdo, examinando a existência desse ser guardado na gaiola. Assim, o lado de dentro será agora pesquisado pelo poeta, como vemos na segunda parte, na qual, a partir do som que se ouve, evidencia-se uma rotina, pois o canto deste pássaro não se verticaliza. É um canto contínuo, linear, sempre o mesmo, nunca foge do compasso e nem se interrompe ainda que ninguém o esteja ouvindo. Nesse poema é bastante clara a existência do tempo ligada à existência humana:

que continua cantando  
se deixa de ouvi-lo a gente:  
como a gente às vezes canta  
para sentir-se existente.

Percebemos a materialização do tempo através de um relógio que, por sua vez, assemelha-se a um coração de “alada palpitação” a contabilizar nossa existência. Durante todo o livro, *Serial*, notamos a importância que o tempo ganha.

[...]  
têm sempre o mesmo compasso  
horizontal e monótono,  
e nunca, em nenhum momento,  
variavam de repertório:

dir-se-ia que não importa  
a nenhum ser escutado.  
Assim, que não são artistas  
nem artesão, mas operários  
[...]

A figura do operário veste bem o ponteiro do relógio que trabalha sem parar, no mesmo ritmo automatizado. Diferentemente dos artesãos e artistas que fogem do compasso rotineiro do tempo, procurando evadir-se na arte, o trabalho dos ponteiros-operários

[...]

é simplesmente trabalho,  
trabalho rotina em série,  
impessoal, não assinado,

de operário que executa  
seu martelo regular  
proibido (ou sem querer)  
do mínimo variar.

Esse trabalho em série, como vemos no segundo verso, parece espelhar o trabalho do poeta, principalmente nessa obra, que leva como título *Serial*. Compostos de quatro partes, número esse que conota precisão e perfeição, os poemas trazem o tema do fazer poético determinado e impessoal do escritor.

A resistência do poeta procura igualar-se à resistência do tempo, uma vez que este segue seu ritmo sem cansaço. Ao contrário de um operário, cuja mão é humana e, portanto, falha, João Cabral deseja a perfeição da mão mecânica do relógio (o ponteiro). Ele segue esta última, no intuito de vencer a fadiga, insistindo na precisão de sua mão poética, como se essa tivesse a precisão temporal dos relógios:

A mão daquele martelo  
nunca muda de compasso.  
Mas tão igual sem fadiga,  
mal deve ser de operário;

ela é por demais precisa  
para não ser mão de máquina,  
e máquina independente  
de operação operária.



Na terceira parte do poema, após o poeta haver examinado a forma (relógio, gaiola), o som (canto do pássaro) e o ritmo (humano, operário, mecânico), ele parte agora para a indagação a respeito da materialização do tempo. Falamos da mão do operário, da mão do poeta, mas e quanto à mão do tempo? O que move essa mão, cuja exatidão assemelha-se a uma máquina? E como funciona a maquinaria do tempo, se é isenta da mão operária? O escritor segue em busca de uma explicação para a força que move essa máquina do tempo. Aqui se começa a querer desvendar do que é feito o tempo, qual a composição de sua maquinaria. Podemos visualizar o fluido que passa por esta máquina? “Que fluido é ninguém vê”.

De máquina, mas movida  
por uma força qualquer  
que a move passando nela,  
regular, sem decrescer:

quem sabe se algum monjolo  
ou antiga roda de água  
que vai rodando, passiva,  
graças a um fluido que a passa;  
[...]

O poeta persiste na definição desse fluido:

[...]  
da água não mostra os senões:  
além de igual, é contínuo,  
sem marés sem estações.  
Seria então o vento?

E porque tampouco cabe  
por isso, pensar que é o vento,  
há de ser um outro fluido  
que a move: quem sabe, o tempo.

Após as tentativas de se tentar preencher tal máquina, atenta-se para o fato de que o tempo não pode ser preenchido por outra coisa a não ser por ele mesmo.

Na quarta e última parte do poema, há a interiorização do tempo. Notamos que o poeta, desde o início, parte do exterior, da simples “caixa de vidro” na qual pulsava um bicho, para apreender “agora, de dentro do homem”.

Quando por algum motivo  
a roda de água se rompe,  
outra máquina se escuta:  
agora, de dentro do homem;

outra máquina de dentro,  
imediata, a reveza,  
soando nas veias, no fundo  
de poça no corpo, imersa.  
[...]

Atenta-se agora para um canto diferente, não mais o de pássaro rouco preso numa gaiola, mas “o som da máquina” de dentro, o pulsar do coração, substituindo a alada palpitação do pássaro. A força que dava impulso à máquina é encontrada agora na “bomba motor” (coração) que o homem leva dentro de si.

[...]  
se descobre nele o afogo  
de quem, ao fazer, se esforça,  
e que ele, dentro, afinal,  
revela vontade própria,

incapaz, agora, dentro,  
de ainda disfarçar que nasce  
daquela bomba motor  
(coração, noutra linguagem).

Essa “vontade própria” do ritmo que damos à nossa vida pode remeter também à vontade do poeta em descrever uma poesia trabalhada sem fadiga, movendo qualquer personalidade que haja nela.

O poema parece compreender um círculo, como o movimento do ponteiro do relógio. Tanto o tique-taque do relógio como o bater do coração são movimentos incessantes. O último exemplo sugere um relógio que carregamos no peito, cujo pulsar também contabiliza nossa vida como o tempo externo socializado do relógio. Essa não é a primeira vez que o poeta tratará de tempo-interno, tempo-externo. Se o fluido do tempo é o próprio tempo, esgotando-se nele próprio, o mesmo ocorre com o coração que

[...]

vive a esgotar, gota a gota,  
o que o homem de reserva,  
possa ter na íntima poça.

Aqui cabe voltar ao primeiro compasso do poema. No primeiro verso de “O relógio” temos: “Ao redor da vida do homem” (Grifo nosso). *Ao redor* do homem o tempo o envolve como uma membrana, uma jaula invisível, como a proteção da lente transparente que envolve o relógio (a caixa de vidro). Assim, vivemos dentro de uma caixa de vidro (da redoma do tempo). É possível apreender neste poema a ideia de que o mundo e seu movimento podem ser representados pelo pulsar do relógio.<sup>86</sup>

Mas o tempo em *Serial* não é só o do “bicho” que palpita na jaula, indicando uma ameaça – a finitude humana –; é também o tempo controlado por nós, o tempo de dentro, que “revela

---

86 Em seu livro *O tempo na história*, Rio de Janeiro: Zahar, 1993, p. 140, G. J. Whitrow comenta a ideia de Kepler em comparar o universo a um relógio: no início do século XVII, “Kepler rejeitou especificamente a antiga concepção mágica e quase-animística do universo e afirmou sua similaridade com um relógio”.

vontade própria” como ocorre no trabalho poético, em que o tempo parece estar suspenso, entregue ao labor do poeta que lida com palavras, sons e rimas, obedecendo ao ritmo do pulsar do tempo de dentro: o tempo do ser, “que nasce daquela bomba motor (coração, noutra linguagem)”.

Nesse livro, verificamos a apreensão dos objetos descritos internamente e externamente. O poeta deseja tornar concreto aquilo que é abstrato, como vemos no exemplo do tempo transformado em coisa palpável (bicho) apreendido pelos seus sentidos. Insistindo ainda na metáfora utilizada para o tempo, assim como lemos em “O relógio”, a figura de um tempo-bicho que pulsa dentro de uma jaula, iremos nos deparar também em outros poemas com esse “bicho” que vive sempre ao nosso lado, fazendo parte da nossa existência. Tal exemplo pode ser verificado em “O alpendre no canavial”, poema que segue após “O relógio”. Poderia o tempo ser sentido fisicamente? Sim, através dos sentidos. Em “O alpendre no canavial”, o tempo é apreendido através do sabor, do olfato, da visão, do tato e da audição, como revelam as palavras no poema em *itálico*: *sabor, cheiro, palpável, ver e escuta*.

Do alpendre sobre o canavial  
a vida se dá tão vazia  
que o tempo dali pode ser  
sentido: e na substância física.

Do alpendre, o tempo pode ser  
sentido com os cinco sentidos  
que ali depressa se acostumam  
a tê-lo ao lado, como um bicho.

O “bicho” aparece aqui novamente não mais como uma ameaça, um ser que deva estar preso, mas sim solto, como um animal de estimação. A figura do animal remete também à capacidade que esse tem de sentir a “substância física”, através de seus sentidos que são mais apurados que o do homem. Neste

alpendre, “a vida se dá tão vazia”, que se torna possível sentir o tempo através dos cinco sentidos. Esse tempo-substância consegue preencher o vazio, o deserto, assim como o ar que enche o pulmão, ou a chuva que encharca uma roupa. Esta facilidade de sentir o tempo, ou o transbordamento desse que se torna visível nas coisas, ocorre

Ou porque no deserto, em volta,  
da cana oceânica e sem ilhas,  
os poros, mais ávidos, se abram  
e a alma se faça menos fibra,

ou porque ele próprio, o tempo,  
por contraste com a vida rala,  
se condense, se faça coisa,  
que se vê, se escuta, se apalpa.  
[...]

Sobre a solidez, o caráter palpável dessa imagem (corpo) na escrita poética, Benedito Nunes explica a percepção do poeta, que consegue “tatear com os olhos”:

Essa exploração perceptiva do mundo, que detecta as qualidades densas das coisas, é orientada pelo vetor da sensibilidade originária, latente a todas as impressões sensíveis, e que é o próprio corpo, como forma de contato primitivo e carnal, fontes das intenções fundadoras e pré-reflexivas, anteriores à atividade específica dos órgãos dos sentidos. Através da sensibilidade carnal, estruturante da percepção, a exploração do mundo se torna um corpo a corpo com as coisas.<sup>87</sup>

No espaço do alpendre, o eu lírico está aberto às sensações trazidas pela natureza, pronto para mais uma lição: a lição do tempo no canavial. Aqui, além da visão, audição e tato, o tempo também compreende o paladar e o olfato:

---

87 NUNES, Benedito (1971, p. 123).

[...]

... o tempo ali pode mesmo  
ser sentido, literalmente,  
e até como *sabor e cheiro*

O tempo passado se presentifica através da memória e da reminiscência, insiste em deixar vestígios de sua passagem, assim como um incêndio que, mesmo depois de apagado, ainda ficam suas cinzas como um rastro das labaredas de outrora, ou como uma vela que, mesmo após o fim de seu pavio, sua matéria persiste endurecida, compacta, resto de “coisa extinta”:

cheiro de fumo, de fumaça,  
de queimado, de coisa extinta,  
como o de uma coivara longe,  
extinta mas fumaçando ainda,

cheiro sempre de coisa extinta,  
qual se o tempo fosse resíduo,  
já nos tocasse já passado,  
apenas com o rasto, já ido,  
[...]

Nesse passado “já ido”, com “sabor leve de cinza”, percebemos a mobilidade do tempo, pois ele ou já foi ou ainda vai ser; nunca é. Isso porque, permanecendo em constante mobilidade, semelhante ao ponteiro dos segundos de um relógio, só pára quando a máquina se quebra. Portanto, sendo o presente, desde já e sempre, uma fuga, somente será possível situá-lo na duração do seu passar. Conforme afirma Santo Agostinho, o presente “provém daquilo que ainda não existe, atravessa o que não tem dimensão, para mergulhar no que já não existe<sup>88</sup>”.

Contudo, em “O alpendre no canavial”, o tempo é subvertido, uma vez que “se deposita” nas coisas:

---

88 AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Paulus, 1984, p. 345.

[...]

o tempo pára de correr:  
começa a se depositar.

Nesse alpendre, o tempo passa da abstração para a concretude. Fundido ao alpendre, o tempo se materializa nas coisas, sendo-as, impossibilitado de fluir no seu ritmo. Vemos que o eu lírico recusa a temporalidade e permite-se abandonar no instante. A referência à “água lisa” pode representar o tempo linear, cronológico, recusado pelo poeta:

[...]

Onde cada um com a receita  
herdada dentro da família,  
se põe a demonstrar que o tempo  
não soa sempre em água lisa.

O poema mostra que o tempo se expressa através da linguagem, como vemos na repetição do som das sílabas, em que o tempo parece arrastar-se no alpendre, passando lentamente no ritmo dos animais, sendo percebido nos sons da natureza e dos seres. Temos a sonoridade repetitiva, a presença da aliteração, caracterizando assim a ação dos animais, dando-nos a ideia de continuidade e repetição do tempo: “*patativas, papa-capins, / xexéus*”. Enfim, vemos o tempo “mostrar como passa, / em sintaxes de todo tipo”. Se ele sempre nos foge, – como vimos o presente é uma fuga, em que o passado já foi e o futuro ainda não é – ao menos neste alpendre conseguimos senti-lo ao nosso alcance, “ao alcance da mão”.

O tempo então é mais que coisa:  
é coisa capaz de linguagem,  
e que ao passar vai expressando  
as formas que tem de passar-se.

Patativas, papa-capins,  
Xexéus, concrises, curiós:  
é então que se escuta o tempo  
que passa e o diz, de viva voz.

sabiás, canários-da-terra,  
cantando de estalo e corrido:  
uns gaguejando, qual telégrafo,  
outros contínuos, como um trilho.

Sanhaços, galos-de-campina,  
ferreiros, com ferro no estilo:  
todos vêm mostrar como passa,  
em sintaxes de todo tipo,  
[...]

A segunda, terceira e quarta estrofes dessa parte ilustram o tempo interrompido, entorpecido, “impedido de fluir livre”, como se o poeta desejasse reter o tempo no espaço limitado do poema. A repetição de “Então” que inicia as três estrofes, mostra-nos esse tempo repetitivo, acumulado, preso ao instante:

*Então, dir-se-ia que o tempo  
interrompe toda carreira,  
entorpecido pela tensão  
do mundo à espera e à espreita.*

*Então, dir-se-ia que o tempo  
tem câibras ou fica crispado,  
impedido de fluir livre  
entre esperas, bolsas de vácuo.*

*Então, ele faz tão espesso  
que é palpável sua substância;  
tão espessa que ao apalpá-la  
se tomaria por membrana*

(Grifos nossos, exceto em “palpável”)

Vemos que, ao se acumular no espaço do alpendre, o tempo se torna algo espesso, cuja substância pode ser apalpada. Essa espessura do tempo ganha espaço no movimento do trem que o poeta colocou entre parênteses. A insistência do adjetivo espesso(a), que aparece no poema cinco vezes, sinaliza para o desejo de certeza quanto à espessura de sua substância, uma vez que há a aliteração da consoante “p”: “o tempo pára de correr”. A membrana do tempo se torna



tão *espessa* que até parece  
que já nunca mais se dissolve;  
tão *espessa* como se a espera  
não fosse de trem mas de morte.

(Quanto mais *espessa*, eis que o trem  
com a explosão, a histeria,  
bruta de ferro, de cidade,  
rompe a membrana distendida.

E só depois que ele reparte  
com sua exaltação maníaca  
é que os rotos fiapos duros  
de tempo coalhado em bexiga,

voltam a diluir-se no vazio  
que vai diluindo, dia a dia,  
ferros velhos de uma paisagem  
posta à margem, fora da via).

(Grifos nossos)

A ideia do trem assemelhada à morte é perfeita com relação à passagem de ambos. O trem passa pelo alpendre, quebrando o tempo sublime desse, assim como a morte passa pela nossa vida, assim como uma fruta é passada por uma espada, como um rio atravessa uma paisagem. Nessas estrofes entre parênteses percebemos a espessura do tempo e da morte, através do movimento realizado pelo trem. Do lado de fora dos parênteses temos o alpendre e sua tranquilidade. Nele, o tempo é distendido, alongado, como uma bola de sabão que levemente passeia no ar. Contudo, se o trem surge com sua rotineira velocidade, a tensão dessa frágil “membrana distendida” do tempo do alpendre pode se romper. A passagem do trem-morte, que adentra o cenário e rompe o tecido temporal do alpendre, fazendo restarem somente os “rotos fiapos duros de tempo” é representado pelo parêntese que envolve três estrofes do poema. Depois, tudo volta à normalidade, pois, após o tecido rasgado do tempo, seus fiapos “voltam a diluir-se no vazio” no cenário do alpendre. Cenário esse que se encontra “fora da via” do trem, fora do parêntese, assim como a morte que está fora da vida.

Esse tempo distendido do alpendre parece traduzir o que vem a ser a tensão temporal no poema cabralino. Como um tecido elástico preso nas duas pontas, o poema busca reter o tempo no espaço trabalhado pelo poeta. Diferente do tempo social e real, o tempo do “alpendre” expressa o tempo do poema: o eterno presente.

Na poesia cumpre-se o *presente* sem margens do tempo, tal como o sentia Santo Agostinho: presente do passado, presente do futuro e presente do presente. A poesia dá voz à existência simultânea, aos tempos do Tempo, que ela invoca, evoca, provoca.<sup>89</sup>

Após a leitura dessas quadras, na primeira parte de “O alpendre no canavial” percebe-se que o tempo pode ser sentido fisicamente por intermédio dos cinco sentidos, podendo ser uma coisa, um bicho ao qual nos acostumamos. Na segunda parte, o tempo consegue ser mais que simples coisa. Ele é trazido pelos diferentes pássaros que visitam o alpendre, cada qual com um som diferente, pois “o tempo é coisa capaz de linguagem”. Na terceira parte, o tempo se faz espesso, palpável. Fora do ritmo da cidade, o alpendre consegue fazer o tempo parar (ou parece poder fazê-lo). Finalmente, a quarta parte traz um tempo amadurecido, tendo passado por vários estágios, como se esse alpendre fosse um lugar onde se experimentasse a experiência temporal de diversas formas, compreendemos que ele próprio (o tempo) “sabe moderar sua passada”. Essa percepção é alcançada justamente “num meio-dia”:

Deste alpendre num meio-dia  
caindo no mundo de chapa,  
é que se chega a ver que o tempo  
sabe moderar a passada.  
[...]

---

89 BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 141.

Ao meio-dia, o sol é tão forte e claro que parece cegar os olhos do transeunte. Não importa. Como observamos no *itálico* realçado de propósito (*ver*) é diante desse sol que o poeta consegue alcançar a clareza das coisas, o que nos remete ao sol do meio-dia do *engenheiro*.

Se a dificuldade em domar o tempo da feitura poética, tema cabralino desde *Pedra do sono*, persistia em *O engenheiro*, agora em *Serial*, o poeta passa a compreender o natural caminhar do tempo. O tempo espesso e “só presente” da terceira parte é retomado aqui, também iniciado por “Então”:

[...]

Então o alpendre e a bagaceira  
se transformam em laboratório:  
pois vistas a esse tempo lento,  
como se sob um microscópio,

as coisas se fazem mais amplas,  
mais largas, ou mais largamente,  
e deixam ver os interstícios  
que a olho nu o olho não sente,

e que há na textura das coisas  
por compactas que sejam elas;  
laboratório: que parece  
tornar as coisas mais abertas

Este alpendre funciona como um laboratório do mundo, da vida, do tempo. Nele, a poesia age experimentando nas coisas o tempo lento e bem trabalhado, como é o tempo da criação poética. Aqui, o eu lírico parece conseguir entrar no tempo e sentir sua espessura:

para que as entremos por entre,  
através, do fundo, do centro;  
laboratório: onde se aprende  
a apreender as coisas por dentro.

“Apreender as coisas por dentro” parece ser o objetivo da poesia de João Cabral; adentrar a imagem das coisas, chegando à profundidade delas. Assim, o poeta deseja, também, adentrar o tempo, habitá-lo.

Em “Habitar o tempo”, de *A educação pela pedra* (1962-1965), notamos que, na tentativa de frear a ação passageira e corrosiva do tempo, resta-nos viver cada instante intensamente, dentro da pele do tempo, fundidos à sua essência.

Para não matar seu tempo, imaginou:  
vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;  
no instante finíssimo em que ocorre,  
em ponta de *agulha* e porém acessível;  
viver seu tempo: para o que ir viver  
num deserto literal ou de alpendres;  
em ermos que não distraiam de viver  
a *agulha* de um só instante, plenamente.  
Plenamente: vivendo-o de dentro dele;  
habitá-lo, na *agulha* de cada instante,  
em cada *agulha* instante: e habitar nele  
tudo o que habitar cede ao habitante.

(Grifos nossos)

E onde podemos habitar o tempo, vendo-o passar lentamente “no instante finíssimo em que ocorre”? Como podemos equilibrar-nos na ponta de sua *agulha*? Vimos que no espaço do poema torna-se possível habitá-lo. A plenitude do tempo “só presente” do “Alpendre no canavial” parece ser encontrada também aqui. Esse tempo-*agulha* é mais um outro exemplo da tentativa do poeta em cristalizar o tempo, dar-lhe espessura, atribuindo-lhe metáforas e comparações como o “tempo-bicho”, “tempo-coisa” e agora o “tempo-*agulha*”, que intenciona estar em toda parte, em cada instante, como a perfurar o que está a sua frente.

Poema composto de duas estrofes, bem como todos os outros que compõem *A educação pela pedra*, percebemos nessa primeira estrofe o desejo de penetrar o tempo a fim de habitá-lo. A agulha (repetida quatro vezes) parece furar os versos, na tentativa de penetrar cada vez mais a matéria do poema.

O verbo “habitar” é frequente nos versos de João Cabral: “habitar o flamenco”, “habitar uma língua”, “habitar o tempo” são alguns dos exemplos encontrados em sua poesia. Em “Bifurcados de *Habitar o tempo*” vemos que o homem no deserto da Caatinga é o próprio tempo. Lá, habitar o tempo é “habitar-se”. Comparado a outros que não deixam de viver a “agulha de um só instante”, o homem na Caatinga sente o vazio do deserto, que se funde à sua alma, como uma agulha se funde à pele.

Viver seu tempo: para o que ir viver  
num deserto literal ou de alpendres;  
em ermos, que não distraiam de viver  
a agulha de um só instante, plenamente.  
Exceção aos desertos: o da Caatinga,  
que não libera o homem, como outros,  
para que ele imagine ouvir-se mundos  
ouvindo-se a máquina bicho do corpo;  
para que, só e entre coisas de vazio,  
de vidro igual ao do que não existe,  
o homem como lhe sucede num deserto,  
imagine sentir outras coisas ao sentir-se;  
embora um deserto, a Caatinga atraí,  
ata a imaginação; não a deixa livre,  
para deixar-se ser; a Caatinga a fere  
e a ideia-fixa: com seu vazio em riste.  
Ele ocorre vazio, o tal tempo ao vivo;  
e como além de vazio, transparente,  
habitar o invisível dá em habitar-se:  
a ermida corpo, no deserto ou alpendre.  
Desertos onde ir viver para habitar-se,  
mas que logo surgem como viciosamente  
a quem foi ir ao da Caatinga nordestina:  
que não se quer deserto, reage a dentes.

Em *A educação pela pedra*, como o próprio título indica, encontramos o tempo árduo e lento da construção das coisas, passo a passo – tempo do aprendizado. O tempo alongado pode ser evidenciado nos versos. Se boa parte da obra de João Cabral é formada de versos curtos e agudos, em *educação* os versos são longos, exigindo um tempo maior de leitura, além de cada poema apresentar duas estrofes densas.

Quem subiu, no novelo do *chiclets*,  
ao fim do fio ou do desgastamento,  
sem poder não sacudir fora, antes,  
a borracha infensa e imune ao tempo;  
imune ao tempo ou o tempo em coisa,  
em pessoa, encarnado nessa borracha,  
de tal maneira, e conforme ao tempo,  
o *chiclets* ora se contrai ora se dilata,  
[...]

Um exemplo de sentir o tempo, encarnando nele, seria o do mascar *chiclets*. Em “Para mascar com *chiclets*”, temos o tempo-borracha, o “tempo em coisa”. Descrita como “imune ao tempo”, a goma de mascar parece nunca se desgastar, dependendo da intensidade e frequência da nossa mordida. Eis um tempo prazeroso, ilusão das ilusões, o tempo (em nossa boca) subjugado ao nosso querer. Mascar *chiclets* é uma forma de sentir o tempo por dentro, coordenando seu movimento, chegando até a exorcizá-lo:

[...]  
sentindo o tempo dentro,  
sentir dentro do tempo, em tempo-firme,  
e com que, mascando o tempo *chiclets*,  
imagine-o bem dominado, e o exorcize.

Uma das imagens do tempo que surge nessa obra é a do tempo-rio, a vida assemelhada ao correr de um rio. Em “Os rios de um dia” podemos dizer que a vida é o percurso de um rio e viver é o misturar-se às suas águas; é o diluir-se em sua matéria. Assim corremos e somos corridos pelo rio-tempo e com ele vamos no seu ritmo. E se o rio não é nunca o mesmo, correr suas diferentes águas equivale a “suicidar-se, todo o tempo”.

Os rios, de tudo o que existe vivo,  
vivem a vida mais definida e clara;  
para os rios, viver vale se definir  
e definir viver com a língua da água.  
O rio corre; e assim viver para o rio  
vale não só ser corrido pelo tempo:  
o rio o corre; e pois que com sua água,  
viver vale suicidar-se, todo o tempo.

A brevidade da vida leva o rio a correr mais depressa, equilibrando-se neste fio-tempo, antes que a seca corte suas águas:

O que um rio do Sertão, rio interino,  
prova com sua água, curta nas medidas:  
ao se correr torrencial, de uma vez,  
sobre leitos de hotel, de um só dia;  
a se correr torrencial, de uma vez,  
sem alongar seu morrer, pouco a pouco,  
sem alongá-lo, em suicídio permanente  
ou no que todos, os rios duradouros;  
esse rios do Sertão falam tão claro  
que induz ao suicídio a pressa deles:  
para fugir da morte da vida em poças  
que pega quem devagar por tanta sede.

Breve e intenso, o rio interino caracteriza-se por ser um rio provisório, de curta existência. Por isso tem pressa diante do pouco tempo que lhe resta (*duração de um só dia*) e trata de “correr torrencial, de uma só vez”. Como o rio, o tempo reflui sobre si próprio. Semelhante a este caminhar apressado do rio, sobre o percurso da existência humana, Bachelard nos diz que o caminhar do homem “vai até mais depressa quando não sabe onde vai, quando se confia ao elã vital que impele sua raça, no momento em que se afasta da solidão pessoal. Nossa vida é tão plena, assim, que age mesmo quando não fazemos nada”.<sup>90</sup>

---

90 BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 11.

O tema do rio pode ser retomado em “Uma mulher e o Beberibe”. Aproximando ainda mais a semelhança entre rio-vida-tempo, no poema que se segue temos ao lado do rio uma mulher. Postos lado a lado, talvez a intenção seja a de aproximar nossa existência a do rio. A mulher, assim como as águas do rio Beberibe, “se imove”:

Ela se imove com o andamento da água  
(indecisa entre ser tempo ou espaço)  
daqueles rios do litoral do Nordeste  
que os geógrafos chamam “rios fracos”.

Esticando o fio-tempo de sua direção, o rio e a mulher, cansados nessa paisagem inóspita, tentam chegar ao mar para de novo reatarem esse fio-tempo-vida, contudo, fracassam.

Lânguidos; que se deixam pelo mangue  
a um banco de areia do mar de chegada;  
vegetais; de água espaço e sem tempo  
(sem o cabo por que o tempo a arrasta).

A água parada é só espaço, sem tempo, ao passo que o tempo é o correr, o fluir, o movimento. Isso nos remete a “Os rios de um dia” e a vida que não cessa. Essa mobilidade/imobilidade compreende a transição do passar, evidenciando, assim, que a vida sempre está em movimento mesmo quando parecemos não exercitar nenhuma atividade.

E se o rio-vida-tempo se corta de vez? Que será do futuro? É preciso dar tempo ao tempo para que o devir desenvolva seu trabalho. Parece clara a fusão rio-vida-tempo. Sem o correr do rio, da vida, não há tempo, só há espaço. Espaço vazio de folhas, galhos, corpos de bichos, enfim, o esqueleto do rio, sem o fluir de sua água, sua vida, seu tempo. As poças secas são resquícios do cadáver do rio. Isso explica a fase adolescente, cheia de vida do rio: “precipitadamente tempo, não espaço”.



Ao rio Beberibe, quando rio adolescente  
(precipitadamente tempo, não espaço),  
nada lhe pára os pés; se rio maduro,  
ele assume um andamento mais andado.  
Adulto no mangue, imita o imovimento  
que há pouco imitara dele uma mulher:  
indolente, de água espaço e sem tempo  
(fora o do cio e da prenhez da maré).

Vemos, no avançar de nossa caminhada, que a poesia cabralina parece oscilar entre dois polos: mobilidade/imobilidade, sono/sonho, vida/morte, compreendendo dessa forma uma longa trajetória na qual se dá o exercício de sua poesia. A partir de *Museu de tudo*, próxima obra a ser analisada, o poeta tratará a experiência da memória de forma natural, apesar de tê-la evitado em obras anteriores.

## 5 MUSEU E MEMÓRIA

### 5.1 *Museu de tudo*: intervalo da tensão

Reunião de oitenta poemas, *Museu de tudo* (1966-1974) representa uma espécie de ponte, de intervalo, ligando as obras que lhe são anteriores às obras tardias do poeta. Nesse livro, como o próprio poema-título indica, há a reunião de várias temáticas. Nas palavras do próprio Cabral, “o livro tem de tudo: poemas de circunstâncias, poemas escritos em 52 (“Cartão de Natal”), poemas sobre um filósofo (Max Bense), poemas sobre a música da Andaluzia, sobre pinturas, escritores, futebol. Uma série de poemas que nunca consegui encaixar na arquitetura de nenhum livro anterior<sup>91</sup>”.

Uma vez reunidos e retrabalhados, os poemas assumem características de quadros, de obras expostas num museu, pois ao mesmo tempo em que se apresentam separados uns dos outros, compõem um todo, graças à estratégica finalidade da exposição. Sobre a ideia de quadro-poema a ser visitado num museu, o poeta salienta que Oscar Lopes foi o crítico que melhor apreendeu a escolha da palavra *museu* para título da obra: “Ele disse que a característica principal da minha poesia é

---

91      *Apud* ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro; São Paulo: Nova Fronteira, 1998, p. 116.

a delimitação. E vê meus poemas como formas recortadas que, apesar de diferentes, acabam, no livro, compondo uma espécie de quadro, ou uma série de quadros<sup>92</sup>”.

É sabido que a obra em análise causa certo estranhamento ao ser comparada ao rigor de *A educação pela pedra*: “Eu me lembro que, na época em que o livro saiu, um crítico disse que ele não tinha plano”.<sup>93</sup> João Alexandre Barbosa, por exemplo, assimila a indicação do próprio poeta e crê estarmos ante um livro “invertido”, pois tudo parece casual. Essa aparente despreocupação com a arquitetura do todo é o que João Alexandre chama de “pausa no rigor e na complexidade com que estabeleceu os parâmetros de sua poesia até então<sup>94</sup>”. Nesse caso, e indo um pouco mais além, poder-se-ia dizer que tal relaxamento é causado propositadamente pelo escritor, podendo ser lido no cansaço da alma do poeta como vemos “No centenário de Mondrian”:

Quando a alma já se dói  
do muito corpo a corpo  
com o em volta confuso,  
sempre demais, amorfo,

se dói de lutar contra  
o que é inerte e a luta,  
coisas que lhe resistem  
e estão vivas, se mudas,  
[...]

---

92 Apud ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro; São Paulo: Nova Fronteira, 1998, p. 116

93 Apud ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro; São Paulo: Nova Fronteira, 1998, p. 116

94 BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto* (2001, p. 72).

Diante do passar do tempo e de sua *travessia poética*, João Cabral afirma o desejo de sua obra ser analisada dentro do que foi escrito até os seus quarenta e cinco anos, como se dali em diante houvesse uma perda do rigor do seu trabalho, do “corpo a corpo” com a palavra. Entediada, talvez, a alma cabralina crê não conseguir manter o ritmo de antes na sua fábrica de poemas. Temerosa em se repetir continuamente sem produzir o inusitado como antes, ela receia entre o que ficou para trás e o que virá em seguida. Presa entre o passado e o futuro, a obra é chamada de “pausa” por João Alexandre Barbosa e “transição” por Marta de Senna. *Museu de tudo* pode ser visto como uma reunião do que foi e do que virá, representando, assim, um tempo de mudança para o poeta e sua obra. Como sugere Marta de Senna, *Museu de tudo* será uma obra decisiva, apontando na direção do surgimento de um “anti-Cabral”.<sup>95</sup> É certo que a obra aponta para algo novo, talvez não necessariamente um “anti-Cabral” já que a conquista estética de sua poética permanece nas suas obras de maturidade. Não há dúvidas de que o rigor cabralino é um marco na literatura brasileira do século XX tanto em seu primeiro livro, *Pedra do sono*, quanto em *Andando Sevilla*, o ponto final de sua obra.

De tão coerente que é o universo cabralino, seus livros parecem tender, grosso modo, a uma retomada do que foi escrito. No poema “O ferrageiro de Carmona”, por exemplo, que surgirá no livro *Crime na Calle Relator*, vê-se retomado o eu lírico de “No centenário de Mondrian”:

[...]  
 Só trabalho em ferro forjado  
 que é quando se trabalha ferro;  
 então, *corpo a corpo* com ele;  
 domo-o, dobro-o, até onde quero.  
 [...]

---

95      SENNA, Marta de (1980, p. 187).

Sendo a fôrma do “ferro forjado” um exemplo da luta do escritor com o poema, no sentido de domá-lo, dando-lhe vértebras, é possível contrastar esse poema com o de *Museu de tudo* (“No centenário de Mondrian”), no qual pudemos depreender o exercício artístico como motivo de tédio, de acúmulo de experiências anteriores de uma alma empoeirada a criar teias de aranha, “a ter cãibras”, parada no tempo do *museu*:

[...]  
 ... quando a alma já arde  
 da afta ou da azia  
 [...]

O incômodo sentido por essa alma será desvanecido em *A escola das facas*, em que o poeta irá unir sua experiência poética anterior à memória dos anos passados de sua vida, recompondo-os com o rigor das facas, aquelas que cortam tudo o que há de excesso, de sobras, já trazendo de volta a ideia fixa de *Uma faca só lâmina*.

*Museu de tudo* sinaliza para uma nova fase da obra cabralina; talvez por isso nele estejam contidos temas abordados posteriormente. Deparamo-nos com a temática da morte, também a ser retratada em *Agrestes*, ou ainda o tema da cidade ligado ao da mulher em “Retrato de andaluza”, semelhante aos retratos das sevilhanas como veremos nas duas últimas obras, onde mulher e cidade são fundidas em um só ser.

[...]  
 cidades que ainda se podem  
 abraçar de uma vez, completas,  
 e que dão certo estar-se dentro,  
 àquele que as habita ou versa,  
 a entrega inteira, feminina,  
 e sensual ou sexual, de sesta.

(“Retrato de andaluza”, *Museu de tudo*)

Em “Frei Caneca no Rio de Janeiro”, ainda, poder-se-ia dizer que anuncia os traços do *Auto do frade* (publicado alguns anos após *Museu de tudo*).

Ele jamais fez por onde,  
sequer desejou, ser mártir.  
Assim, morto, e aqui esquecido  
não é coisa que o agrave.  
[...]

(“Frei Caneca no Rio de Janeiro”, *Museu de tudo*)

Não apenas *Museu de tudo*, mas a obra cabralina como um todo, tende a retomar os livros anteriores ao mesmo tempo em que aponta para aqueles que ainda virão. Embora “invertebrada”, vemos o tema recorrente da metalinguagem invadir não poucas estrofes. Se no início, logo no poema de abertura, “Museu de tudo”, o poeta denomina o livro de invertebrado, “assim, não chega ao vertebrado/que deve entranhar qualquer livro”, no decorrer de sua leitura, vemos que na verdade, tal afirmação serve para desafiar ainda mais o seu fazer poético. Para um autor como João Cabral, que prefere o difícil ao fácil, compreendemos a maneira como ele coloca obstáculos na sua obra, a fim de vencê-los, ultrapassá-los, lançando-se a um novo fazer:

e lançar ao fazer  
a alma de mãos caídas,  
e ao fazer-se, fazendo  
coisas que a desafiam.

(“No centenário de Mondrian”, *Museu de tudo*)

Assim, o poeta trata de reverter o processo. Ao invés de polir as palavras, ele pretende “despolir/até o texto da estopa/ou até o grão grosseiro/da matéria de escolha”. Desmembra as partes para depois trabalhosamente juntá-las, compondo peças ligadas e unindo-as em um eixo central.

Concordamos com João Alexandre Barbosa quando afirma ser o poema “*O artista inconfessável*” aquele que traz à tona o problema da comunicação poética (tema tão caro a Cabral, não só na poesia como nos seus escritos críticos). Segundo o estudioso, esse poema pode ser apontado como a “vértebra” de *Museu de tudo*<sup>96</sup>:

Fazer o que seja é inútil.  
 Não fazer nada é inútil.  
 Mas entre fazer e não fazer  
 Mais vale o inútil do fazer.  
 Mas não, fazer para esquecer  
 que é inútil: nunca o esquecer.  
 Mas fazer o inútil sabendo  
 que ele é inútil, e bem sabendo  
 que é inútil e que seu sentido  
 não será sequer pressentido,  
 fazer: porque ele é mais difícil  
 do que não fazer, e difícil-  
 mente se poderá dizer  
 com mais desdém, ou então dizer  
 mais direto ao leitor Ninguém  
 que o feito o foi para ninguém.

Nesse poema é clara a preocupação em relação à comunicação estabelecida entre o texto e o leitor. O escritor traz à tona o difícil da obra poética: comunicar-se. Lúcido e lúdico, João Cabral não esquece o outro do diálogo. Sabemos, a obra de arte só existe no interagir com o olhar-leitor. Melhor, o leitor instala-se naquela clareira que é a obra. Goethe, em seu aforisma, estabelece três tipos de leitores:

Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermédio, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte.<sup>97</sup>

96 BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto* (2001, p. 75).

97 GOETHE *apud* JAUSS, Hans Robert *et al.*; Coord. e Trad. de Luiz Costa Lima. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 82.

Posto isso, vale precisar que, ante o olhar-leitor, a obra tenha seus significados virtuais ativados. E mais: lembrando Fernando Pessoa, é razoável admitir que não apenas o poeta, mas também o leitor seja um fingidor.

O problema da comunicação parece permanecer como um enigma. Se os dois primeiros versos de “O artista inconfessável” expõem o fato da utilidade/inutilidade poética, os dois últimos respondem de modo tênue, fazendo pensar o leitor (“ninguém”). Nesse poema temos a contradição utilidade/inutilidade do fazer poético desencadeada por um jogo de palavras que desafiam o leitor, pois, “toda poesia tem origem no jogo<sup>98</sup>”. A ausência do jogo na técnica, na ciência e na praticidade do mundo moderno, conduz o leitor a questionar sobre o (in)útil da poesia e por extensão sobre o que é (in)útil para os homens.

Na verdade, a metapoesia está tão rente ao problema da comunicação que é difícil dizer se aquela deve sua existência a esta, ou se esta existe somente devido àquela. De outro modo, a metapoesia é uma consequência do pensar do poeta sobre o diálogo com o leitor, ou esse diálogo surge como uma consequência da poesia refletindo sobre a poesia? Cremos que não, pois uma não pode ser pensada sem a outra. Em Cabral, criação e crítica estão intrinsecamente ligadas, como aponta Marta de Senna ao observar a relação do primeiro poema, “Museu de tudo”, com “O artista inconfessável”. Para ela, o segundo é complemento do primeiro, justificando-o, não apenas o poema, mas a obra em si, *Museu de tudo*.<sup>99</sup> Entendemos que “Museu de tudo” explica ao leitor o que vem a ser este *museu*, antes que o leitor adentre seu universo, ou seja, adverte o leitor de ser esse um livro que “não chega ao vertebrado/que deve entranhar qualquer livro”. Já o segundo poema aborda não o livro de poemas, mas sim quem o faz e o porquê de fazê-lo. Sobre a utilidade/inutilidade de fazer poemas, o poeta ludicamente trabalha com a tensão

98 HUIZINGA, Joan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 143.

99 SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Antares, 1980, p. 183.



entre os contrários, buscando um equilíbrio entre composição e comunicação, pois não basta comunicar algo, mas também comunicar como se deu a composição do poema, sendo este muitas vezes didático, dando-nos lições de como escrever:

Fazer com que a palavra leve  
pese como a coisa que diga,  
[...]  
Fazer com que a palavra frouxa  
ao corpo de sua coisa adira.  
[...]

(“Catecismo de Berceo”, *Museu de tudo*)

Ao invés de lermos *Museu de tudo* como uma ruptura, preferimos entendê-lo como um tecido que se esgarça, mas que não chega a se romper. Uma ponte, como foi sugerido inicialmente, ligando duas fases do poeta, ambas inseridas na mesma paisagem da metalinguagem, na qual se procurará dissolver a problemática entre o trabalho poético e a sua função. Em toda a obra cabralina, tem-se a impressão de que é necessário ler os poemas buscando duas leituras: a leitura do poema e a do poema sobre ele mesmo. Nesse exercício metapoético, João Alexandre Barbosa encontra duas intenções: a da composição e a da comunicação.<sup>100</sup> É importante notar o fato de o poeta manter sempre acesa aquela luz-lucidez do sol do *O engenheiro*. A obsessão metapoética permanece um dos motivos mais fortes associados às suas meditações acerca das macerações do tempo.

Vejamos alguns poemas que trazem como temática o tempo para compor este *museu*. Em “O espelho partido”, a metáfora do tempo é o câncer – grande ferida, alimento de si

---

100 Em seu livro *A imitação da forma* (1975), João Alexandre Barbosa mostra que não há como separar composição e comunicação. O poeta persiste em resolver essa tensão em sua obra. O texto cabralino revela “o modo pelo qual a tensão permanece entre composição e comunicação, de maneira que uma não invalida a outra”. Cf. p. 224.

mesma –, a liquidar o corpo-espaço existente. O câncer parece tomar conta do corpo/poema, multiplicando-se nos versos. É o que mostra o “signo” câncer repetido quatro vezes na estrofe:

Como *câncer*: signo da vida  
que multiplica e é destrutiva,  
*câncer* que leva outro mais dentro,  
o *câncer* do *câncer*, o tempo.

(Grifos nossos)

Sobre a ideia de um espaço-tempo a envolver o homem, vemos, tal qual um rio, o escoar da vida em “Anúncio para Cosmético”. O homem pode se desfazer das coisas ao seu redor. Contudo, não pode jogar fora o tempo que lhe é inerente. O tempo é ele próprio, faz parte do seu ser, pois *o tempo é de dentro*:

Nada há contra o tempo.  
O homem tudo o que pode  
é fechar-se ao espaço  
redondo que o envolve;  
jogar fora o espaço,  
o fora, ele sim pode,  
assim numa Cartuxa  
que de ao redor o isole.  
Mas o tempo é de dentro;  
dentro ele faz-se, escorre,  
e esse escorrer interno  
não há nada que o corte.  
Às vezes o “.....”  
por certo tempo o encobre:  
não o tempo ele próprio,  
sim o corpo que ele morde,  
já que o expressar do tempo  
é roer o que percorre.

Somos feitos de tempo. Por dentro e por fora somos substâncias de e no tempo. No ser do tempo um “roer o que percorre”. Contra ele, não há cirurgia plástica, congelamento

ou outro singelo disfarce: o cosmético. Por mais que este cubra a passagem do tempo, como é mostrado no verso (“.....”), nada pode contra as rugas, o envelhecer, o *morder* do tempo, pois contra o tempo “não há nada que o corte”.

É certo, ou quase, a propósito do poema acima, da mesma forma que o tempo corrói a nossa vida, nossas esperanças, nossos corpos e o mundo ínfimo de nossas coisas; também o fazer poético cabralino consiste no desbastar das palavras os sentidos fixos.

Em “O Autógrafo”, “o tempo do poema não mais há”, uma vez que a palavra parece não mais fluir livremente ao impulsionar o poema. Aqui há o fluir interrompido, cortado, assim como o fluir de “A mulher e o Capibaribe” de *Educação pela pedra*. Aqui não existe vida, não existe o impulso em percorrer as palavras internamente. Sem o rio da vida, sem a paixão e a vontade de viver, só resta o tédio, a imobilidade, o não tempo. Isso ocorre pois, como diz o poema, “a mão já não treme”, já não segue aquele impulso incessante de outrora de “rio adolescente”. A mão já não devora tanto papel, com a intensidade de uma correnteza. Prevalecendo, nesse poema, um tempo calmo, o poeta parece instalar-se numa atemporalidade pétrea, uma estabilidade plástica da linguagem mais afeita ao sentimento de ordem e clareza.

Além do tempo ligado à ideia de tédio, ao câncer, à morte, como vimos acima, encontramos em *Museu de tudo* o tempo-museu. Este parece não passar, estando impregnado nas coisas, conservando-as. O tempo parece deixar de exercer sua ação corrosiva e passa a cúmplice da vida passada, tornada presente através dos olhares curiosos. É como se dentro do museu, o tempo fosse “tanto” que se acumulasse nas coisas, passando do devorador Saturno a um camarada dorminhoco, representando o sono eterno das estátuas:

Certas parecem dormir  
de um sono empedernido  
que gelasse seu sangue,  
veias de arame rígido;  
[...]

(“Estátuas jacentes”, *Museu de tudo*)

Verificamos a partir do título, *Museu de tudo*, a estagnação do tempo e o desejo de preservar as coisas (como de fato é a função de um museu) para que elas não sofram a ação corrosiva do passar dos anos. A obra do poeta pode ser representada por um *Museu de tudo*, como o poema-título sugere; um lugar que guarda diversos temas, arquivos, tudo reunido, trazendo consigo os diversos tempos da obra e da vida do poeta, já que a vida é um grande museu que abarca tantos museus com suas obras:

Este museu de tudo é museu  
como qualquer outro reunido;  
[...]

(“O museu de tudo”, *Museu de tudo*)

Diante disso tudo, na ponte, da qual falávamos anteriormente, representada por *Museu de tudo*, ou *pausa* entre as duas fases do poeta, observamos também um intervalo temporal, no qual ele medita sobre a abstração do tempo, de um modo diferente do de *Serial* em que o tempo-bicho se concretizava.

O número quatro feito coisa  
ou a coisa pelo quatro quadrada,  
seja espaço, quadrúpede, mesa,  
está racional em suas patas;  
está plantada, à margem e acima  
de tudo o que tentar abalá-la,  
imóvel ao vento, terremotos,  
no mar maré ou no mar ressaca.  
Só o tempo que ama o ímpar instável  
pode contra essa coisa ao passá-la:  
mas a roda, criatura do tempo,  
é uma coisa em quatro, desgastada.

(“O número quatro”, *Museu de tudo*)

Nos primeiros versos, vemos o número quatro interferindo na realidade das coisas, passando a sê-las, a invadi-las com a sua forma quadrada. As palavras “quadrúpede” e “mesa”, postas lado a lado, fazem-nos refletir sobre o animado e o inanimado e a força do tempo.

Ao número quatro, nada parece faltar-lhe, dono de um perfeito equilíbrio das quatro partes, uma apoiando-se na outra, na simétrica estabilidade do número par. Contudo, se uma dessas *patas* do objeto se desgasta, ele tende a tombar, perdendo o equilíbrio de antes. Nos últimos versos, o poeta chama a atenção do leitor para o passado desta roda (quadrado outrora):

mas a roda, criatura do tempo,  
é uma coisa em quatro, desgastada.

Ao terminar com uma reafirmação do quadrado, apesar de desgastado, o poema parece ser uma explicação da obra, pois vemos *Museu de tudo* como uma espécie de roda que, mesmo carcomida, ainda figura como o “quatro”<sup>101</sup> cabralino, dando, assim, impulso à roda do tempo da obra do poeta: o tempo futuro de “*Museu de tudo* e depois”.

## 5.2 Memória – A escola das facas

*A escola das facas* (1980) compreende uma reunião de poemas sobre Pernambuco. Tudo aqui converge para um lugar, onde a infância pode ser reencontrada, os espaços podem ser revisitados e o Pernambuco que foi se confunde com o Pernambuco que é, ambos misturados na “moenda do tempo”.

---

101 Segundo Marly de Oliveira, no prefácio à *Obra completa* do poeta, “o número 4 e seus múltiplos são uma presença constante na poesia de João Cabral de Melo Neto, não que a ele atribua uma função esotérica, mas simplesmente como sinônimo de equilíbrio e racionalidade” (1995, p. 20).

Na obra, vemos as chuvas de Pernambuco, bem como suas frutas, suas praias, sua voz – a voz do coqueiral e do canavial – o engenho da infância do poeta, o rio Capibaribe; enfim, os poemas dão vozes ao ser pernambucano que se apresenta diluído em todo esse livro. Sobre o título, João Cabral comenta:

O título original era *Poemas Pernambucanos*. Depois o José Olympio achou-o pouco comercial [...] Eu então mudei para *A escola das facas*, título de um dos poemas. Imitei Molière, que tem *A escola de mulheres*, como o imitaram também Gide e Cocteau. Mas o meu livro não tem nada a ver com o de Molière nem com os dos outros [...] Tem um tema. É um livro todo dedicado a Pernambuco.<sup>102</sup>

Sendo o tema da obra Pernambuco, os poemas trazem fatias pernambucanas a formarem esse todo. *A escola das facas*, tal qual uma *faca*, vai abrindo aos poucos o tecido da memória do poeta a fim de compor os quadros de suas reminiscências, palavra por palavra, “faca a faca”. Esse cortar da faca traz à superfície a cicatriz mais profunda. No intuito de “mumificar” suas reminiscências, evitando que estas se desprendam da memória, como páginas de poemas que se desprendem de um livro, *A escola das facas* traz aquilo que ele julgava não ter guardado, mas que permanece consigo:

[...]  
...uma cicatriz, que não guardo,  
soube dentro de mim guardar-se.  
[...]

(“Menino de engenho”, *Museu de tudo*)

Após o livro *ponte*, como denominamos *Museu de tudo*, João Cabral surge com a novidade das reminiscências de suas relações familiares de infância. Se, desde *Pedra do sono* até *A educação pela pedra*, o poeta viveu o aprendizado da contundência

---

102 Apud ATHAYDE, Félix de (1998, p. 117).

e da estabilidade da pedra, agora, em *A escola das facas*, o poeta parece viver uma educação pela memória, dando continuidade a sua obra que parecia ter tido um ponto final:

Tendo lançado, em 1968, suas *Poesias completas*, o autor como que fechou um ciclo balizado por duas pedras: a primeira, *do sono*, e a última, *d'A educação*. Tresleu-se nisso um protocolo precoce de aposentadoria poética, desmentido cab(r)almente pelo vigor criativo de *A escola das facas*.<sup>103</sup>

A criatividade desse novo livro, conjunto de quarenta e quatro poemas, pode ser vista como a junção do tema da memória à sua obsessão pela lucidez adquirida nos poemas anteriores. Assim, a memória trabalha a matéria do poema sem que haja uma perda da consciência conquistada pelo poeta-*engenheiro*.

Após o longo livro anterior, vemos que “*A escola das facas* não deixa de ser, à sua maneira, um outro *museu*: o de Pernambuco”<sup>104</sup>, cujos espaços são desenhados através da memória geográfica do escritor. Assim como em *Museu de tudo*, o poema com o qual João Cabral abre *A escola das facas* tem uma função explicativa ao compartilhar sua produção poética com o leitor: “Eis mais um livro, (fio que o último)”. Já dizia o poeta: “Quero ser julgado sobre que escrevi até os 45 [anos]”. Com essas palavras garantia ser o percurso de *Pedra do sono* à *Educação pela pedra* aquilo que de melhor havia em sua obra. *A escola das facas* traz no primeiro poema o tema da publicação de livros:

Eis mais um livro (fio que o último)  
de um incurável pernambucano;  
se programam ainda publicá-lo,  
digam-me, que com pouco o embalsamo.

103 SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 84.

104 SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 271.

E preciso logo embalsamá-lo:  
enquanto ele me conviva, vivo,  
está sujeito a cortes, enxertos:  
terminará amputado do fígado,

terminará ganhando outro pâncreas;  
e se o pulmão não pode outro estilo  
(esta dicção de tosse e gagueira),  
me esgota, vivo em mim, livro-umbigo.

Poema nenhum se autonomiza  
no primeiro ditar-se, esboçado,  
nem no construí-lo, nem no passar-se  
a limpo do datilográ-lo.

Um poema é o que há de mais instável:  
ele se multiplica e divide,  
se pratica as quatro operações  
enquanto em nós e de nós existe.

Um poema é sempre, como um câncer:  
que química, cobalto, indivíduo  
parou os pés desse potro solto?  
Só o mumificá-lo, pô-lo em livro.

(“O que se diz ao editor a propósito de poemas”, *A escola das facas*)

A personalidade sutil e trabalhada desse “livro-umbigo” não interfere na exigência e no rigor da sua preocupação com a forma. O primeiro verso do poema é imediatamente negado pelo segundo, pois como afirmar ser esta a sua obra derradeira, se em seguida o poeta se denomina um “incurável pernambucano”? Nada há contra a vontade compulsiva de escrever, não adiantando promessa alguma: “(fio que o último)”. Ressalvemos que sempre existirá algo a ser dito e, assim sendo, não há como prever o último livro, o último poema. Ciente da inesgotabilidade da poesia, o poeta admite ser o poema algo instável e fugidio, sendo somente possível parar “os pés desse potro solto” embalsamando-o em um livro, antes que o seu feitor o mutile. Nas três primeiras estrofes, o assunto é o livro, esse organismo vivo que pede ao poeta para ser logo publicado; já as três últimas estrofes abordam o poema.



Em *A escola das facas* prevalece a tentativa de reter o tempo. A “memória mumificada” compreende a união da memória pessoal do museu pernambucano do autor com a memória histórica, a que João Alexandre Barbosa chama de “memória enxundiosa”.<sup>105</sup> Para ele, a convergência dessas duas memórias pode ter impulsionado a composição do *Auto do frade*.

Além do tema da memória, o poeta traz para *A escola das facas* o elemento feminino, em que a mulher é retratada como cidade/aconchego (“Olinda revisited”) ou como uma fruta (“As frutas de Pernambuco”), ou ainda a mulher/menina andaluza, cujas pernas são vestidas por “saías folhudas”, como a cana-de-açúcar (“A cana-de-açúcar menina”) e outros exemplos mais. Contudo, interessa-nos ressaltar o tempo-memória nessa obra.

Em “Prosas da maré na Jaqueira”, o poeta aprende a lição do rio Capibaribe ao elegê-lo como mestre desde seu nascimento. À geografia dos caminhos traçados pela sua memória une-se a geografia do Capibaribe. Não se trata de um relato ocasionado pelo sentimentalismo, mas sim pelo aperfeiçoamento da composição de seus poemas, onde “o poeta consegue criar no texto uma perspectiva até então praticamente inexistente: a do próprio sujeito lírico enquanto ser histórico”.<sup>106</sup> Antônio Carlos Secchin assinala para o fato do “eu” aparecer na obra cabralina pela primeira vez de forma explícita: “Quase 50% dos textos trazem as marcas da primeira pessoa...”.<sup>107</sup> Finalmente, após a sua rigorosa *educação pela pedra*, desde *Pedra do sono*, Cabral agora parece conseguir livrar-se do pudor da primeira pessoa, após seu exercício errante pela paisagem da linguagem. O rigor e a exatidão, buscados desde o início, passam a estar ao seu lado, naturalmente, ou ainda, como uma *cicatriz* que o poeta trará sempre consigo.

---

105 BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto* (2001, p. 78).

106 SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 272.

107 SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 273.

No poema a seguir, encontramos sua “Autobiografia de um só dia”:

No Engenho Poço não nasci:  
minha mãe, na véspera de mim,

veio de lá para a Jaqueira,  
que era onde, queiram ou não queiram,

os netos tinham de nascer,  
no quarto-avós, frente à maré.

Ou porque chegássemos tarde  
(não porque quisesse apressar-me,

e se soubesse o que teria  
de tédio à frente, abortaria)

ou porque o doutor deu-me quando,  
minha mãe no quarto-dos-santos,

misto de santuário e capela,  
lá dormiria, até que para ela,

fizesse cedo no outro dia  
o quarto onde os netos nasciam.

Porém em pleno Céu de gesso,  
naquela madrugada mesmo,

nascemos eu e minha morte,  
contra o ritual daquela Corte

que nada de um homem sabia:  
que ao nascer esperneia, grita.

Parido no quarto-dos-santos,  
Sem querer, nasci blasfemando,

pois são blasfêmias sangue e grito  
em meio à freirice de lírios,

mesmo se explodem (gritos, sangue),  
de chácara entre marés, mangues.

(“Autobiografia de um só dia”, *A escola das facas*)

Nesse poema vemos o claro destino de todos, o ciclo da vida: queiramos ou não, nascemos e morremos. Desde sempre, a vida nos impulsiona para fora: “sem querer, nasci blasfemando”. Ao nascermos, já trazemos conosco a morte: “nascemos eu e minha morte”. Temos, pois, um poema concebido de acordo com o pensamento de Schopenhauer, para quem, quando morremos retornamos ao ventre da natureza, que por sua vez fará surgir outras vidas. O filósofo nos descreve a vida e a morte como complemento um do outro, cujo equilíbrio é necessário à continuação do mundo, da natureza. Sendo assim, empalidecemos aos poucos para que em seguida surjam novos seres.

Ora, se a Grande Mãe envia tão sem cuidado seus filhos desprotegidos de encontro aos mil perigos ameaçadores, isso só pode ser porque ela sabe que, caso eles caíam, recaem em seu ventre, onde estão protegidos e, por isso, a sua queda é apenas uma brincadeira.<sup>108</sup>

Portanto, os versos indicam claramente a consciência do poeta em relação à morte, além de um forte pessimismo como podemos observar no tédio a invadir sua alma “frente à maré” da vida, resultando, assim, num arrependimento por ter nascido:

(não porque quisesse apressar-me,  
e se soubesse o que teria  
de tédio à frente, abortaria)

O arrependimento se dá, após o conhecimento daquilo que outrora era desconhecido, e, ciente de sua verdade, o eu lírico despreza a experiência vivenciada. Sem poder retroceder o tempo, resta-lhe lamentar o ocorrido – ter nascido. Eis o que ocorre nesse poema: o sentimento de impotência diante do fato já consumado, que é, lamentavelmente, o de estar vivo. Como diz o verso acima, se nos fosse possível adivinhar o tédio

---

108 SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor, metafísica da morte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 79.

que teríamos a nossa frente, abortaríamos. O fato de os versos estarem entre parênteses sugere que possa ser uma maneira de demonstrar o estado de gravidez. Estando entre parênteses (ainda do lado de dentro) o poeta não teria como prever a verdade do lado de fora: o tédio perante a maré da vida.

Não por acaso, a palavra “maré” aparece duas vezes nesse poema. A primeira vez ocorre no sexto verso, com a descrição do local onde o poeta vem ao mundo: “os netos tinham de nascer,/no quarto-avós, frente à maré”. A segunda vez ocorre no último verso: “de chácara entre marés, mangues”. A maré pode significar o ciclo que compreende morte-vida, a maré da vida, na qual estamos imersos harmoniosamente. Por outro lado, a sensação de mesmice que temos ao mirar a maré do mar em seu ir e vir causa-nos um certo tédio.

Em “Barra do Sirinhaém”, poema composto de duas partes, temos a apresentação de duas formas do *estar* no mundo. Vemos que na primeira parte, o sujeito não se entrega à paisagem, ao contrário, fecha-se em si mesmo, isola-se do espaço que o circunda, como se ele estivesse dentro da própria gaiola. Já na segunda parte, o sujeito (“alguém”) encontra-se imerso na atmosfera nordestina, entregando-se a tudo ao seu redor, pois “sente com o corpo que a terra roda redonda em seu eixo”. A experiência temporal é, portanto, diferente em ambas as situações. Na primeira, não há uma sintonia entre o sujeito e o tempo, sendo este um eterno fluir, algo que sempre escapa do controle das pessoas; ao passo que na segunda parte, há uma perfeita sintonia entre o tempo e o sujeito, sendo ambos uma só e mesma coisa. Para tal conclusão, importa notar, nos versos grifados, o jogo do poeta ao trocar de posição os verbos “deixar” e “deitar” no quarto verso da primeira estrofe de cada parte.

1

Se alguém se deixa, se deita,  
numa praia do Nordeste,  
ao sempre vento de leste,  
*mais que se deixa, se deita,*

se se entrega inteiro ao mar,  
se fecha o corpo, se isola  
dentro da própria gaiola  
e menos que existe, está;  
[...]

esse alguém pode que ouvisse,  
assim cortado, e vazio,  
no seu só estar-se, o assovio  
do tempo a fluir, seu fluir-se.

2

Se alguém se deixa, se deita,  
numa praia do Nordeste  
ao sempre vento de leste;  
*mais que se deita, se deixa,*

sente com o corpo que a terra  
roda redonda em seu eixo,  
pois que pode sentir mesmo  
que as suas pernas se elevam,  
[...]

Essas praias permitem  
que o corpo sinta seu tempo,  
o espaço no rodar lento,  
sua vida como vertigem

(“Barra do Sirinhaém”, *A escola das facas*)

Em “Fotografia do Engenho Timbó”, depreendemos a dificuldade em se chegar ao passado, como se o esforço realizado para lembrar algo remetesse aos golpes de faca que são dados na cana que guarda uma propriedade esquecida:

Casas-grandes quase senzalas,  
como a desse Engenho Timbó  
que tenho na minha parede  
(casa onde nasceu uma avó).

O tudo em volta é sempre a cana,  
 que sufoca tudo, como a asma  
 e só se abre em poucos terreiros,  
 guardados a ponta de faca.  
 [...]

No caminhar de sua obra, João Cabral semeia e colhe seus poemas ao lidar com a terra/poesia, cuja relação não é a de alguém que solta uma semente e espera que esta cresça por si só, mas sim a de alguém que participa do seu desenvolver passo a passo, obedecendo ao tempo da lentidão e da paciência. O tempo da composição cabralina traz o tempo da produção de poemas unido ao tempo da memória do poeta. É como se o tempo da obra cabralina fosse o tempo cumulativo, realizado através da memória, resgatando imagens dos poemas anteriores.

### 5.3 A linguagem *marca-passo* do *Auto do frade*

O *Auto do frade* (1984), poema-prosa, narra a execução do frei Caneca em praça pública. Joaquim do Amor Divino Rabelo (1779-1825), Caneca, foi um religioso e revolucionário que apoiou a Revolução Pernambucana de 1817 e a Confederação do Equador em 1824. Conhecido pela famosa frase, “Quem bebe da minha caneca tem sede de liberdade”, o frade sempre esteve engajado nos movimentos pela independência do Brasil, o que terminou levando-o à prisão, sendo condenado à morte por enforcamento. Por se tratar de um frade, os carrascos não tiveram coragem de enforcá-lo, resultando no seu fuzilamento. *Auto do frade* descreve a história do frei que, assim como Cabral, era um pernambucano inconformado com a injustiça.

O poema compreende um longo caminhar partindo da cela, onde dorme o frei prisioneiro, até o Pátio do Carmo. Seguido por toda a gente, que o acompanha como em uma procissão, ele caminha para a sua execução. O texto é dividido em sete

partes (Na cela, Na porta da cadeia, Da cadeia à igreja do Terço, No adro do Terço, Da igreja do Terço à praça da Fortaleza, Na praça da Fortaleza, No Pátio do Carmo), representando, assim, as paradas de uma procissão.

Esse longo e lento caminhar em direção à morte é compartilhado pela gente nas calçadas, pela tropa, pelo clero, pelos oficiais; enfim, por todos aqueles *atores* cuja união guarda no centro o *personagem* principal da *cena*: frei Caneca, como sugere a metalinguagem do poeta, trazendo o cinema para o auto:

– Que passa com o outro *ator*  
que nos deixa todos na espera ?  
– O outro *personagem*, o carrasco,  
não aceita o papel, se nega.

(Grifos nossos)

Essa ideia de auto como cena de espetáculo se deve à distribuição de várias vozes e imagens no texto, fazendo com que o leitor siga com o olhar atento cada trecho, cada voz, como uma câmara que filma tudo, de todos os lados, cobrindo inteiramente a procissão, pois a forma como o discurso se apresenta pode simular uma procissão. A fala de frei Caneca se encontra no meio do texto, cercada por todas as outras falas da gente nas calçadas, da justiça, da tropa, do meirinho, entre outras. O frei é quem fala mais, apesar de ser aquele que menos tem direito à voz, ou seja, a frequência de seu falar é mínima, porém “é a voz que interpreta e que julga”, como diz Alfredo Bosi em *O Auto do frade: as vozes e a geometria*.<sup>109</sup> Em meio aos vários travessões trazendo diferentes vozes, frei Caneca diz tudo em um só jato, em versos de sete sílabas, sem interrupção. Esse poema-quadro da procissão parece pular do papel para atuar numa cena como diz o próprio Cabral:

---

109 BOSI, Alfredo. *O Auto do frade: as vozes e a geometria*. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo, 1988, p. 98.

Acho que fiz uma coisa muito visual, consequência daquela minha primeira impressão de que os últimos momentos de frei Caneca dariam um bom filme, e é estranho, um auto é feito para teatro, não para cinema. O resultado é o *Auto do frade*, imaginado como um filme, escrito em versos e estruturado como para teatro.<sup>110</sup>

O poema caminha com passos (ritmo) lentos. O tempo encontrado no *Auto do frade* é a duração do passar de uma procissão, compreendendo o dormir e o acordar, o percurso da vida à morte. Para Alfredo Bosi, o tempo dramático tende a se estreitar entre o anúncio do meirinho, repetido catorze vezes na obra, e a hora em que o frei é executado:

– Vai ser executada a sentença de morte natural na força, proferida contra o réu Joaquim do Amor Divino Rabelo, Caneca.

“João Cabral elaborou de uma forma coral essa experiência de espera sofrida no espaço exíguo das sete estações por onde o réu é arrastado<sup>111</sup>”. Preso, frei Caneca parece dormir para a vida, em meio à cela “escura como um poço/pintada de negro, de alcatrão”, e acordar para a morte, já que será executado na claridade do dia quando “o sol, todo aceso, já arde”. Se a escuridão da cela o impedia de discernir quando era dia ou noite, quando estava acordado ou dormindo, uma vez que já não sabia se a escuridão era da parede de suas pálpebras ou da negra parede da cela que o guardava; agora, após o acordar, frei Caneca está fora da cela, encontrando-se com a vida:

---

110 Apud ATHAYDE, Félix de. 1999, p. 118.

111 BOSI, Alfredo. *O Auto do frade: as vozes e a geometria*. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo, 1988, p. 98.



– Acordo fora de mim  
como há tempos não fazia.  
Acordo claro, de todo,  
acordo com toda a vida,  
com todos cinco sentidos  
e sobretudo com a vista  
que dentro dessa prisão  
para mim não existia.

A vida parecia não existir lá dentro, mas sim fora da  
cela, onde todos os seus sentidos podem apreender as coisas  
ao redor, impregnadas de vida:

Essas coisas ao redor  
sim me acordam para a vida,  
(Grifo nosso)

E não importa a curta duração do seu acordar, do pouco  
tempo de vida nessa procissão. O curto tempo que lhe resta  
parece acumular-se, tornando o tecido temporal elástico e  
permanente, de tão densa que é a sua presença. Assim, o impor-  
tante é viver esse tempo ainda que seja o último de sua vida:

embora somente um fio  
me reste de vida e dia.  
Essas coisas me situam  
e também me dão saída;  
ao vê-las me vejo nelas,  
me completam, convividas.

O que seriam essas “coisas”, situando-o, acordando-o e  
oferecendo-lhe saída? Essas “coisas” só podem ser encontradas  
fora da cela, pois é o mundo lá fora, o mexer da vida, o piscar  
dos olhos diante da presença do sol. Enfim, sem essas coisas  
exteriores, dialogando com o seu interior, frei Caneca, imerso  
na cela escura,

...não podia dizer  
quando velava ou dormia.

Essa lucidez do acordar remete-nos à clareza e ao rigor presentes na poesia cabralina, evidenciando-se, dessa forma, o exercício de metalinguagem no *Auto*:

*Acordo fora de mim  
como há tempos não fazia*

(Grifo nosso)

O acordar do frade não é simplesmente um acordar fora da cela, mas também fora de si como vemos no primeiro verso. Sabemos que João Cabral deseja uma escrita enxuta, antilírica, fora do *self*, tendo como referência as coisas exteriores. Tal qual o olhar do poeta, vemos o olhar do frei Caneca voltado para o exterior, estando seu ser imerso na claridade do dia e não em si mesmo. Ao contrário do sono no cárcere, a procissão lhe traz o acordar:

*Acordar não é de dentro,  
acordar é ter saída.*

Buscando edificar uma poesia que não explore o individualismo, o poeta acorda para aquela poesia que lhe traga saídas ao invés de se fechar no seu “eu”, na escuridão das paredes de seu ser. Os mesmos versos dirigidos ao frei Caneca podem referir-se a João Cabral, ambos amantes da geometria:

*Na sua boca tudo é claro,  
como é claro o dois e dois quatro.*

Na composição do *Auto*, em meio ao ritmo lento da procissão, o poeta desafia mais uma vez o tempo, ao tentar plastificar as imagens, insistindo na geometria do espaço, em que o tempo que passou permanece acumulado no espaço por ele passado, como aponta o crítico:

Uma composição simples e sólida. O poeta-engenheiro confiou, ainda uma vez, nas leis da geometria. De geometria foi lente frei Caneca, no convento do Carmo. A geometria é uma ciência do espaço e da medida. Não tem um discurso sobre os acidentes do tempo: a paixão, o acaso e o malogro não a movem. Reduz o minuto que passa ao ponto que fica, e a hora, à curva que se fecha em si mesma.<sup>112</sup>

Preparado para ser executado em praça pública, o cenário em volta do frei parece estar todo pronto à espera da última personagem invisível, cuja ação é a principal: a Morte. Por mais que a presença desta seja algo certo, cumprindo o seu papel sempre pontual ao final da vida de todos nós, é ao mesmo tempo uma surpresa, ora se antecipando, ora se fazendo esperar. De qualquer modo, é sempre estranha, como uma pessoa cujo rosto nunca vemos. Dessa forma se dá a procissão do frei que

Veio como se num passeio,  
mas onde o esperasse um estranho.

O tempo da espera guarda uma interrogação: o que ocorrerá? Como a ação será desencadeada? Mais adiante, na obra *Crime na Calle Relator*, o poeta trará à tona novamente esse tempo da espera, dessa vez de forma irônica, como quem espera na sala de um dentista:

Por trás da espera há sempre a morte,  
morte há na sala do dentista.  
Há uma morte densa, nessa hora  
que vai da fixada à cumprida.

(“Episódio da Guerra Civil Espanhola”)

---

112 BOSI, Alfredo. *O Auto do frade: as vozes e a geometria*. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo, 1988, p. 98.

A hora da morte do frei vai se estreitando lentamente e o “agora” da duração da procissão pode ser cortado a qualquer momento. “Elegendo a cena derradeira de uma vida, o poeta quis segurar, no andamento lentíssimo do *Auto*, os minutos que fogem para o desenlace. A sua linguagem é um marca-passo”<sup>113</sup>:

– Sente como pode ser longo  
que nós chamamos de agora.  
– Que é como um tempo de borracha  
que se elastece ou que se corta.

Aliado ao tempo da espera da morte observamos o tempo futuro em forma de presságio. Vemos a ameaça da morte rondar todo o espetáculo, podendo ser apreendida por toda a gente. Contudo, não podendo ser vista, a morte pode ser captada pelos sentidos, como é o caso da visão. “A gente no adro” prevê o fuzilamento do frade através da cor encarnada:

– Não sei se hoje pela igrejas  
é dia de usar encarnado.  
– Para enforcado, o justo é roxo,  
pois sangue não é derramado.  
– Quem sabe se há nisso um presságio?  
Quem sabe se vão indultá-lo?  
– Me parece, sim, presságio:  
não indulto, vão fuzilá-lo.

Embora seja a morte algo certo, a forma pela qual ela se dá permanece incerta, misteriosa, não havendo, pois, como não a temer:

Temo a morte, embora saiba  
que é uma conta devida.  
Devemos todos a Deus  
o preço de nossa vida  
[...]

---

113 BOSI, Alfredo. *O Auto do frade: as vozes e a geometria*. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo, 1988, p. 97.

Além do presságio quanto ao fuzilamento que ocorrerá no final, vemos o futuro incerto através da preocupação do frei em prever como seria Recife, daquele momento a alguns anos, quando ele não mais existisse:

Como será o Recife  
que será? Não há quem diga.  
Terá ainda urupemas,  
xexéus, galos-de-campina?  
Terá estas mesmas ruas?  
Para sempre elas estão fixas?  
Será imóvel, mudará...

Prestes a se ausentar do mundo, a memória do frei Caneca tenta abarcar o Recife de todos os tempos, até mesmo daquele em que ele não mais estará presente.

A escolha de João Cabral pelo instante da morte do frei consegue unir o seu árduo fazer poético (exercício pessoal) ao fato histórico, do que se depreende uma nova lição para o poeta ao utilizar a técnica narrativa dramática, mostrando que seu verso é sempre um aprendizado. Nesse *Auto*, uma lição histórica.<sup>114</sup>

---

114 “Tendo-se em vista todo o processo de educação e aprendizagem a que o poeta foi submetido por seu próprio fazer poético, pode-se dizer que, com esse *Auto*, ocorre uma espécie de educação pela história.” BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. 2001, p. 83.

## 6 AGRESTES E ANGÚSTIA

### 6.1 Agrestes

O tema da morte no *Auto do frade* é trazido para *Agrestes* (1985). Entretanto, diferente da morte *severina* e da morte do frei Caneca, o poeta agora passa a meditar sobre a morte individual, que pode se dar de diversas maneiras: morte de avião, morte na banheira, por fuzilamento e até por suicídio. Enfim, o poeta traça várias facetas da morte, de maneira irônica e sarcástica na última parte de *Agrestes*: “A indesejada das gentes”. Porém, antes de estudarmos essa parte, vamos discorrer sobre os outros momentos de *Agrestes*.

Obra dividida em seis partes, abrangendo diferentes temas, *Agrestes* é descrita por João Alexandre Barbosa como uma possível combinação de *Museu de tudo* e *Paisagens com figuras*. O primeiro por causa da variedade de temas que a obra comporta, o segundo pela plasticidade das imagens e por unir dois cenários constantes na poesia cabralina: Pernambuco e Sevilha, acrescentando-se, ainda, cenários da África e dos Andes.<sup>115</sup>

Se na primeira obra, *Pedra do sono*, ocorria uma certa ausência de sucessão de verbos, em *Agrestes* os poemas trazem verbos no passado, no presente e no subjuntivo, o que permite depreender diversas experiências temporais. Na primeira parte

---

115 BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. 2001, p. 84.

da obra, “O Recife de Pernambuco”, em que encontramos poemas que abarcam as lembranças de Pernambuco, destacamos alguns poemas como “Cais do Apolo”. Composto por duas partes de quatro estrofes, o poema apresenta dois cais diferentes; um do passado, trazido ao presente da linguagem através de sua memória, e outro atual, que não é mais cais, e sim vestígios do cais de outrora:

[...]  
 Antes foi cais de mar e rio  
 (no fundo, era um cais de maré),  
 hoje é cais de terra aterrada  
 (onde as barcas, chevrolts).  
 [...]

A modernidade da segunda parte desse poema toma conta do espaço do que um dia havia sido cais. O poeta mostra o passado e o presente de um mesmo espaço físico, pondo as imagens lado a lado, como se visualizássemos duas paisagens, sendo a de sua memória tão real quanto a segunda.

“O jardim de minha avó” dá continuidade à memória do poeta, que visita o presente de sua escrita. Aqui, o poema nos chama a atenção não para um jardim qualquer, um jardim como espécie de vitrine “para os estranhos e estrangeiros”, mas sim para um jardim de quintal, onde é possível “dar-se a um jardim mais pessoal”:

[...]  
 como o de minha avó da Jaqueira,  
 oculto de quem sai ou chega.

Jardins que as visitas não viam,  
 que poucos viam, da família,

mas que tratava com a pureza  
 de quem faz diário para a gaveta.

Constatamos que no decorrer da obra cabralina como um todo, os poemas expressam diferentes tempos. Sendo assim, temos o tempo estático da pedra, cujo espaço se encontra dividido entre o real e o onírico nas três primeiras obras; o tempo da negação e da busca pelo silêncio em *Psicologia da composição*; o tempo do domínio da linguagem, como foi visto no trabalho em série de *Serial*; o retorno ao tempo da pedra, evidenciando-se versos longos e trabalhosos, refletindo um ritmo novo em sua poesia como vimos em *A educação pela pedra*; e, por último, o tempo da memória, como ocorre após *Museu de tudo* e nas obras que lhe são posteriores. Por fim, arriscaríamos dizer que o caminhar do poeta e da obra se misturam em um só. Na incessante busca pela pureza da linguagem, João Cabral aprende que o rigor de sua escrita *pétreia* traz certa desumanização, já que “toda pureza implica um aspecto de desumanização. É o problema permanente da pureza ressecando a vida”.<sup>116</sup>

Tendo aprendido diversas lições na lida com o poema e no processo constante de domar as palavras, agora o poeta passa a entregar-se um pouco à linguagem, mas sem deixar de aperfeiçoar cada vez mais o equilíbrio entre forma e conteúdo. De *Museu de tudo* em diante notamos um poeta maduro, ciente de seu trabalho e de sua experiência de vida/poesia. O surgimento da primeira pessoa, tantas vezes evitada por ele, espontaneamente converge com o universal e a disciplina da linguagem. Dessa forma, o escritor se sente à vontade para “dar-se a um jardim mais pessoal”.

Assim, os poemas trazem imagens que vão sendo solidamente construídas pelo fio do discurso (“dedos da aranha”) poético, no qual o exercício da linguagem não é deixado de lado em prol da memória pessoal. Não são poucos os poemas que retratam o exercício metalinguístico do poeta. Como exemplo temos Recife/dedos da aranha, Nordeste/abraço de rede, Capibaribe/jornal; enfim, exemplos nos quais o poeta recria a imagem do objeto, transformando-o num outro, sendo esse segundo objeto tão real quanto o de antes, pois podemos senti-lo:

---

116 CANDIDO, Antonio. *Poesia ao norte*. 1999, p. 12.



O Recife até os anos quarenta  
era como os dedos da aranha  
[...]

(“Uma evocação do Recife”, *Agrestes*)

Há uma lembrança para o corpo,  
a tua: é a de um abraço de rede,  
esse abraço de corpo inteiro  
de qualquer rede do nordeste  
[...]

(“A rede ou o que Sevilha não conhece”, *Agrestes*)

Quanto à imagem do rio/jornal como objeto de leitura e aprendizado, notamos a lição do Capibaribe ser retomada, aqui em *Agrestes*, quando o poeta lê o rio “letra a letra”, pois desde *A escola das facas* essa lição já se dava:

[...]  
Maré do Capibaribe,  
afinal o que ensinaste  
ao aluno em cujo bolso  
tu pesas como uma chave?  
[...]

Maré do Capibaribe,  
mestre monótono e mudo,  
que ensinaste ao antipoeta  
(além de à música ser surdo)?  
[...]

(“Prosas da maré na Jaqueira”, *A escola das facas*)

Em *Agrestes*, o rio pode ser lido nas diversas edições por dia, tal qual um jornal. Se em *A escola das facas* o Capibaribe era exemplo de disciplina, de métrica e de ritmo, sendo o poeta leitor e aprendiz de suas águas; em *Agrestes*, o poeta transforma-o em objeto de leitura, no qual o que interessa não é “saber” ler o rio como desejava antes, mas fazer desse rio um ritmo de leitura, o do jornal, que requer a paciência do leitor ao lê-lo “letra a letra”.

O Capibaribe no Recife  
de todos é o jornal mais livre.

Tem várias edições por dia,  
tantas quanto a maré decida.

Na Jaqueira, o Capibaribe  
tinha uma edição do Recife

e tinha outra do interior  
(sempre quando a maré baixou).

Se não lhe devo saber ler,  
devo-lhe fazer do ler ser,

o imóvel ser para a leitura  
que nos faz mais enquanto dura,

esse dar-se que a paciência  
de sua passada pachorrenta

impõe a quem lhe lê a gazeta  
que ele dá a ler, letra a letra

(“O Capibaribe e a leitura”, *Agrestes*)

Acompanhando o envelhecer do poeta, temas como a memória e a morte passam a ocupar sua escrita. Finalizando essa primeira parte de *Agrestes*, envolvendo sua memória de Pernambuco, o poeta evoca a imagem de Nossa Senhora do Carmo, que já sobrevoava a procissão no *Auto do frade*:

[...]  
Cobrindo o frade com seu manto,  
voando no céu ela foi vista.  
[...]

Se havia uma esperança nos fiéis do *Auto*, já no último poema desta parte de *Agrestes*, Nossa Senhora do Carmo é acusada de se ter omitido de qualquer ação no momento da execução do frade. O “impoder” da santa pode ser lido nos seguintes versos de “O helicóptero de Nossa Senhora do Carmo”:

Nossa Senhora do Carmo  
(de helicóptero já então),  
que viste matar Caneca  
sem qualquer intervenção

Assinalamos, ainda, no segundo verso, “de helicóptero já então”, um diálogo com *Auto do frade*, no qual percebemos a mesma presença distante e omissa da padroeira do Recife, pois, já na execução do frade, parecia viver no helicóptero, imagem da passividade/indiferença da santa apresentada aqui em *Agrestes*. A lucidez e a desconfiança adquiridas com o passar dos anos do poeta contrastam com a inocência e a credence de sua infância:

Nossa Senhora do Carmo,  
ao menos na minha infância,  
pensei que eras a madrinha  
de toda espécie de lâmina.

Essa distância da realidade mantida por Nossa Senhora do Carmo ao preferir afastar-se das coisas e dos acontecimentos, mirando-os ao longe na altura de seu helicóptero, pode ser, de outra maneira, comparada à postura do poeta no sentido de manter certa distância do objeto a fim de recriá-lo em sua poesia limpa e clara como o céu do Recife:

O último poema dessa primeira parte termina com uma confissão. O eu lírico sem saber porque, permanece fiel à padroeira apesar de sua distância e insistência em voar cada vez mais alto. E parece ser por meio dessa distância/altitude que miramos a queda do poeta. Do helicóptero de Nossa Senhora, o poeta cai no inferno amparado por Dante, como vemos no poema que inicia a segunda parte de *Agrestes*, no qual vislumbramos o humor do poeta ao debochar do inferno, para onde todos nós vamos:

Se todos vamos para o inferno:  
e é fácil dizer quem vai antes:  
nus, lado a lado nesta cama,  
lá vamos, primeiro que Dante.

Eu sei bem quem vai para o inferno:  
 primeiro, nós dois, nesses trajes  
 que ninguém nunca abençoou,  
 nós, desabencoados dos padres.

Nessa segunda parte, “Ainda ou sempre Sevilha”, temos a forte presença da Espanha, através dos relatos de experiências e conversas sevilhanas, além dos poemas que abordam a metapoesia como “Lembrando Manolete”, cujo tourear assemelha-se ao escrever equilibrando-se no fio da palavra; “A Giralda”, cuja iluminação “dá a lição/de incorrigível proporção”; “Uma bailadora sevilhana” que, ao invés de decorar a dança repetitiva, prefere reinventá-la, tal qual o poeta que, diante da folha em branco, descobre uma nova forma de criação, pois assim como a dança, a poesia “é cada vez;/é um faz, nunca um fez”; “A Antonio Mairena, cantador de flamenco”, cuja tensão da voz é como a tensão da poesia cabralina; e outros exemplos mais, fazendo-nos concordar que “não são poucos os momentos, nesse livro, em que fica explícita uma poética de corte metalinguístico [...]”.<sup>117</sup> Esse tema da metalinguagem percorrerá, ainda, a terceira parte de *Agrestes*, “Linguagens alheias”, espécie de antologia. Através dela, percebemos o desejo cabralino em firmar cada vez mais uma poesia “como tábua cheia de nós” (“O poeta Thomas Hardy fala”).

Ao passear por “certos autores”, o eu cabralino se acha imerso num espaço-tempo criado pela literatura, como uma espécie de tempo suspenso em favor da leitura e escritura. Como se o lá fora não existisse, no tempo-espaço literário “se pode habitar muitas horas”:

Certos autores são capazes  
 de criar o espaço onde se pode  
 habitar muitas horas boas:  
 um espaço-tempo, como o bosque.

Onde se ir nos fins de semana,  
 de férias, até de aposentar-se:

---

117 BARBOSA, João Alexandre (2001, p. 85).

de tudo há nas casas de campo  
de Camilo, Zé Lins, Proust, Hardy.  
[...]

(“A literatura como turismo”, *Agrestes*)

Desse *espaço-tempo* suspenso da literatura, o poeta dificilmente tem como se ausentar, por mais que afirme novamente, como o fez em *A escola das facas*, ser este o último poema, no qual, já se encontrando em idade avançada, crê escrever poemas como quem anda de muletas.

“Do outro lado da rua” compreende a quarta parte de *Agrestes*, tratando-se de poemas que ressaltam características dos locais visitados pelo poeta, como o azul guardado na “Lembrança do Mali”, lugares que, apesar de estarem “do outro lado”, remetem ao Nordeste:

Conacri dá de volta  
Piedade, Pina, Olinda,  
praia onde se fala  
a língua desta brisa.  
[...]

(“Na Guiné”, *Agrestes*)

No poema que finaliza essa parte, o poeta compara a maneira com que os cajueiros são plantados na Guiné-Bissau (“plantados em pelotões”) e no Nordeste (“à vontade”). Não havendo como implantar regras à natureza, ele exemplifica com uma espécie de cajueiro “anarquista”:

[...]  
Os cajueiros são anarquistas,  
nenhuma lei rege seus galhos  
(o de Pirangi, de Natal,  
é horizontal, cresceu deitado).  
[...]

(“Os cajueiros da Guiné-Bissau”, *Agrestes*)

Assim como o cajueiro do poema, a escrita cabralina é aquela escrita anarquista que prefere os tropeços, o balançar de um carro numa estrada de paralelepípedos disformes aos da estrada de asfalto onde o carro desliza com facilidade.<sup>118</sup> Tal qual o crescer desse cajueiro, a escrita do poeta traça seus caminhos tortuosos, deitando seus galhos na terra para apontar em seguida em outro local, de onde se tem a impressão de ser um novo cajueiro, quando na verdade todos esses galhos estão ligados pela mesma raiz; assim como todos os poemas convergem para um único João Cabral, aquele que, como o galho rebelde da árvore, se atira em busca de um novo espaço-poema que lhe permita criar a poesia pura que tanto deseja.

Na quinta parte de *Agrestes*, “Viver nos Andes”, os poemas parecem guardar o tempo anestésico das montanhas:

[...]  
É o sono imóvel e compacto  
que se dorme na anestesia,  
[...]

(“Um sono sem frestas”, *Agrestes*)

Símbolo da transcendência, sendo um elo entre o céu e a terra, morada dos deuses, a montanha é um exemplo de gigantesca perfeição e pureza, parecendo abarcar as características da poesia cabralina, exemplo de estabilidade e imutabilidade. Portadoras do tempo, do espaço e do silêncio, as montanhas figuram aqui um vazio enigma:

---

118 A comparação entre os dois tipos de estrada é feita pelo poeta ao comentar sua obra, *Museu de tudo*: “[...] se você vai dirigindo um carro num chão de asfalto, você é capaz de dormir. Se você vai num chão de paralelepípedos, o carro não deixa você dormir, porque está acordando você a cada momento. Porque o carro vai tropeçando, não é?” *Apud* ATHAYDE, Félix de (1998, p. 116).

A imensa espera da montanha:  
por que ver nela algum sentido?  
É só espera: o *viver suspenso*  
de que apodreça o prometido.  
A imensa espera da montanha  
tem a paciência que é de bicho;  
é como a do homem que se empoça  
na espera, e dela faz seu vício.

(Grifo nosso)

(“O ritmo do Chimborazo”, *Agrestes*)

“O viver suspenso” do tempo *empoçado* da espera remete ao tempo suspenso da literatura como já foi mencionado. Esse tempo envolve a paciência da leitura e da escrita, de que o poeta “se empoça” no seu vício de traçar, assim como a montanha o faz entre o céu e a terra, um elo entre o mundo, os sentidos e a sua alma poética.

A sexta e última parte de *Agrestes* traz o tema da morte. Enquanto a montanha é exemplo de estabilidade e permanência, o ser humano, por sua vez, consciente de sua finitude e mutabilidade, teme a morte como quem anda num “chão minado”:

Temer quedas sobremaneira  
(não as do abismo, da banheira).

Andar como num chão minado,  
que se desmina, passo a passo.  
[...]

(“Conselhos do conselheiro”, *Agrestes*)

Esse “final do percurso” da vida é tratado com um humor sarcástico pelo poeta. Após abordar a morte severina e a morte do frei Caneca, aqui o poeta fala da morte com certa intimidade e deboche, chegando a liberdade de escolher qual a melhor forma em que ela se dá:

Há o morrer em lâmina fina  
do fuzilado ou em guilhotina

e um morrer que se desmerece,  
morrer de cama, isto é, morrer-se.

A votar, quem não votaria  
no primeiro, em sua faca fria?  
[...]

(“As astúcias da morte”, *Agrestes*)

No poema que se segue, vemos que o mesmo som vocálico nas últimas sílabas dos versos causa o efeito de zombaria, de humor negro que sutilmente envolve o pesado tema da morte e ao mesmo tempo ressalta a repetição dos dias (“dia a dia”), a rotina do doente, o arrastar dos lentos dias que parecem mais alongados no desconcerto das rimas toantes: *levanta/cama, por quê/pé, perna/nela*.

Certo dia, não se levanta,  
porque quer demorar na cama.

No outro dia ele diz por quê:  
é porque lhe dói algum pé.

No outro dia o que dói é a perna,  
e nem pode apoiar-se nela.

Dia a dia lhe cresce um não,  
um enrodilhar-se de cão.

Dia a dia ele aprende o jeito  
em que menos lhe pesa o leito.

Um dia faz fechar as janelas:  
dói-lhe o dia lá fora delas.

Há um dia em que não se levanta:  
deixa-o para a outra semana,

outra semana sempre adiada,  
que ele não vê porque apressá-la.



Um dia passou vinte e quatro horas  
incurioso do que é de fora.

Outro dia já não distinguiu  
noite e dia, tudo é vazio.

Um dia, pensou: respirar,  
eis um esforço mais que evitar.

Quem deixou-o, a respiração?  
Muda de cama. Eis seu caixão.

(“Como a morte se infiltra”, *Agrestes*)

Notamos que o verso regular de João Cabral não segue a musicalidade da métrica tradicional. O poeta dá liberdade ao verso, criando um poema menos cantante, cujo ritmo é mais seco e contundente, podendo ser comparado ao ritmo inesperado da vida do homem moderno.<sup>119</sup> Composto por doze estrofes dísticas, o poema comporta vinte e quatro versos, coincidindo com as “vinte e quatro horas” do dia do doente.

Nesse poema temos a repetição da palavra “dia” em expressões que iniciam alguns versos: “dia a dia”, “no outro dia”, “certo dia”, com a exceção da oitava estrofe que inicia com “outra semana” e da última estrofe, iniciada por “quem”. Tal repetição reforça ainda mais a rotina vivida pelo doente que, de seu leito, assiste ao passar dos dias. Examinamos que a palavra “dia” remete à “vida”, ao contrário da “noite”, em que “tudo é vazio”, lembrando a morte.

Se nas primeiras estrofes os verbos estão no presente do indicativo, possibilitando-nos ressaltar a proximidade entre o texto e o presente, nas quatro últimas estrofes, por sua vez, os verbos apresentam-se no passado: “passou”, “distinguiu”, “pensou”, “deixou”, indicando, assim, o hoje que virou ontem.

Vemos que no poema “cresce um não”. De uma indisposição em não se levantar da cama, passa-se a uma dor no pé que,

---

119 Cf. GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1994, p. 38.

em seguida, passa para a perna até tomar conta do corpo todo. Como uma vela que finda em sua própria matéria, o homem por mais que se esforce não se sente capaz de mais um sopro.

É a morte o sutil apagar  
da vela na mão, morta já?  
[...]

(“Cemitérios metropolitanos”, *Agrestes*)

Unindo o tema da morte ao da metalinguagem, diríamos que, “aos sessenta e mais anos”, o poeta sabe que o pouco tempo que lhe resta não parece ser suficiente para terminar sua obra. Como lemos na última estrofe de “O postigo”, poema no qual o escritor se despede de seus leitores, fechando a obra *Agrestes*,

[...]  
o tempo para ele é uma vela  
que decerto algum subversivo  
acendeu pelas duas pontas,  
e se acaba em duplo pavio.  
[...]

(“O postigo”, *Agrestes*)

Ressalvemos que o postigo caracteriza-se por ser uma pequena porta ou janela, de onde se permite observar sem abri-la. Dessa forma, o título do poema parece sugerir que a porta/janela poética do escritor permanecerá entreaberta, através da qual poderá sair mais um verso, um poema, um livro, por mais que o poeta afirme na primeira parte do poema:

Agora aos sessenta e mais anos,  
quarenta e três de estar em livro,  
peço licença para fechar,  
como fizeste meu postigo.  
[...]

(Idem)

A imagem de uma vela que se queima de ambos os lados ressalta a impossibilidade de se deter a ação devastadora e ininterrupta do tempo, que dá fim à ordem estabelecida pelo poeta no processo de feitura de seus poemas. Ora, se o ato de escrever “lembra o de dona bordando um lenço”, de onde resulta uma soma de tecido temporal para que se dê a realização da atividade, como continuar sua escritura se agora “aos sessenta, o pulso é pesado”? Do peso da morte e da angústia do passar do tempo, o poeta passa a entrar em sintonia com o ritmo da vida. Ao invés de assistir ao tempo passar, ele adquire “a paz de sentir passar-se” como mostra esse verso de “O circo” da próxima obra, *Crime na Calle Relator*, que reabre seu postigo.

## 6.2 *Crime na Calle Relator*: limite, tensão e angústia

O benefício de escrever quando jovem, grosso modo, consiste na crença impetuosa de que tudo é possível, num simples gesto crê-se capaz de escrever o texto definitivo, enquanto na maturidade, apesar das arestas do impulsivo terem sido lapidadas pela vida, há o apreender de todo um espaço-tempo percorrido. Cobiaias de nós mesmos, somos os senhores de um tesouro tão certo quanto impalpável: a memória. A vivência do poeta, e com certeza de quase todos, é o proveito de sua maturidade, pois, mesmo que escrever continue sendo sempre um ato inédito, como o era para João Cabral, na

[...]  
memória é fácil compor  
todo o dia, seja onde for:  
[...]

(“Cenas da vida de Joaquim Cardozo”, *Crime na Calle Relator*)

Em *Crime na Calle Relator* (1987), obra constituída de dezesseis poemas, através do uso das reminiscências, o poeta sinaliza para uma abertura maior no que diz respeito à receptividade do leitor<sup>120</sup>. Contudo, não ficará à parte, na feitura poética, o ditame do “limite”, pois a poesia de João Cabral destaca-se por “desconfiar [...] de seu ‘fácil’ e dotar sua linguagem de um programado controle<sup>121</sup>”. Desde *Pedra do sono*, nota-se a obsessão de João Cabral pela eliminação do “eu”, a busca por instaurar um espaço poético caracterizado pela contenção e cautela em seu lidar com a palavra. Assim, calculada geometricamente passo a passo, a poesia cabralina destaca-se por aquilo que traz de ausência, seja em *Uma faca só lâmina* ou em *O cão sem plumas*, no incessante desejo de preenchê-la:

a poesia mais rica  
é um sinal de menos

(Carlos Drummond de Andrade)

Exemplo de rigor e de contenção em sua lida com o poema, evitando o excesso e o aflorar emotivo, torna-se presente a lição do toureiro Manuel Rodrigues (*Manolete*), que, semelhante aos gestos do poeta, diferencia-se por saber

[...]  
como domar a explosão  
com mão serena e contida,  
sem deixar que se derrame  
a flor que traz escondida,  
[...]

(“Alguns toureiros”, *Paisagens com figuras*)

- 
- 120 Márcio Dantas em seu estudo, *Mestiçagem e ensaísmo em João Cabral de Melo Neto: uma leitura do livro ‘Crime na Calle Relator’*, afirma haver nesta obra uma “comunicação mais estreita” entre João Cabral e os leitores. Cf. Dissertação de Mestrado – PPgEL – UFRN, 1995, p. 59.
- 121 VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996, p. 144.

A economia do dizer ressalta a suficiência da poesia de João Cabral, pois, ao invés de querer dizer, o poema é a expressão do próprio dizer; ou seja, o poema fala dentro de si mesmo, de modo que a resposta não deve ser buscada em um além, mais ainda, do texto, porém circunscrita ao espaço gráfico da folha. Como está dito no *Ars Poetica*; de Archibald Macleish<sup>122</sup>, influenciado pela crítica de Pound-Eliot, em que a poesia deve ser objetiva e impessoal, cabendo ao poeta mostrar as coisas e não falar a respeito delas, permitindo que o poema adquira sua própria voz e as imagens do poema falem por si mesmas, aquilo que lemos em João Cabral é o que é, pois:

*A poem should not mean  
but be*<sup>123</sup>

(*Ars Poetica*)

Após se ter caracterizado por uma poesia que solicita ao leitor postura vigilante e reflexiva, pois exige um cuidado maior no apreender das relações de significação do poema, a linguagem cabralina em *Crime na Calle Relator* dá um passo em direção ao leitor, convidando-o a “ouvir” a narração de suas histórias.

Seus dezesseis poemas distinguem-se da totalidade da obra por serem narrativos, historizados. Mas não apenas por isso, já que mesmo os poemas anteriores possuem o pendor para o narrativo: *O rio*, *Morte e vida severina*, *Auto do frade*. O conjunto de poemas em *Crime na Calle Relator* traz uma novidade: a amálgama de gêneros.

Essa poesia que se quer prosa/narrativa, por ter um caráter “crítico”, semelha-se ao ensaio, visto que procura refletir sobre seu método de feitura. Acerca desse hibridismo, no qual temos poesia-ensaio, o comentário de Márcio Dantas é esclarecedor:

---

122 HIGH, Peter B. *An Outline of America Literature*. New York: Longman, 1995, p. 140.

123 Tradução: “um poema não deve pretender dizer/mas ser”.

A fusão dos gêneros, no livro “Crime na *Calle Relator*”, acaba por configurar uma poesia com um pendor, ou melhor, uma feição ensaística, na medida em que o poeta percorre outras províncias do conhecimento para formatar e veicular seus temas. A mescla de gêneros – confluência de diversos modos de apreender o real – imbrica-se e origina a forma de um ensaio poético.<sup>124</sup>

Do imbricamento entre poesia e prosa, como quem convida o outro a ouvir/ler uma história, o poeta perfaz sua ponte entre o mundo, a memória e a realidade do texto. No entanto, por mais que, devido ao caráter narrativo dos poemas, haja uma abertura maior entre poesia e leitor, o poeta não deixa à parte a preocupação com os elementos estéticos do texto.

*Crime na Calle Relator* (o poema) conta a morte da avó nonagenária, em companhia de sua jovem “neta de dezesseis”. Prestes a morrer, a avó pede a neta um alívio (um gole de cachaça) para melhor “dormir”. Não podendo ou não querendo ir contra a autoridade da avó, uma vez que o médico havia afirmado que a paciente não passaria daquela noite, a neta atende ao pedido da idosa: “lhe dei como colher de chá [a cachaça]”. E:

[...]

De manhã acordou já morta,  
e embora fria e de madeira,  
tinha defunta o riso ainda  
que a aguardente lhe acendera.

Crítico arguto, Alcides Villaça ressalta o “limite” neste poema cujo título é homônimo ao da obra. No poema pode ser percebida a importância de “expressões de cautela e comediamento” que, segundo o crítico, estão no âmago do fazer poético de João Cabral. Vejamos as palavras do estudioso:

---

124 Dantas, Marcio de Lima (1995, p. 24).

São marcantes no poema as expressões que vão compondo aspectos *restritivos* da situação: “ela *não passa* desta noite” funda a restrição crucial, mas uma economia depuradora vai-se marcando nos “só dezesseis anos” da neta, que está “só, em casa com a irmã pequena”; na “*poquita* de aguardiente” que lhe pede a avó; [...] Na verdade, é exatamente nesse conjunto de restrições e mensurações que se encontram a poesia da narrativa e a poética de Cabral.<sup>125</sup>

Em contraste com o tempo da morte, pesado como um “ovo podre”, de *Agrestes*, a morte ganha aqui uma certa leveza e aceitação, como demonstra a plenitude tranquila com a qual a nonagenária morre. A morte é vista como uma porta, uma celebração deleitosa. Ainda, ao contrário do doente (“Como a morte se infiltra”, em *Agrestes*) que, em sua cama, contava os dias à espera de seu *leito* definitivo, o caixão, no poema em análise, mesmo depois de ter falecido, a morta permanece com a chama acesa. Essa evidência se dá na serenidade de seu “semi-sorriso de *gracias*”, sendo confirmada e ampliada nos versos finais:

“tinha defunta o riso ainda  
que a aguardente lhe acendera”.

*Crime na Calle Relator* guarda momentos sutis, como podemos perceber no sorriso confortante e delicado da avó de noventa anos. A passagem da vida à morte é suavizada pelos “santos óleos da garrafa”. A duração do sorriso parecendo eternizar o breve instante de serenidade no semblante da avó, funciona como um ápice que, fugaz, é distendido pela bebida e se preserva da noite anterior à manhã seguinte.

Para João Alexandre Barbosa<sup>126</sup>, os poemas de *Crime na Calle Relator* são “pequenos textos historizados pela experiência do poeta [...]”. Neles podem ser percebidos traços vivenciais da infância e juventude passadas em Pernambuco, bem como

125 VILLAÇA, Alcides (1996, p. 167).

126 BARBOSA, João Alexandre (2001, p. 89).

traços vivenciais da maioria lotada na Europa. Por outro lado, encontra-se no poema *O ferrageiro de Carmona*, a problematização da metapoesia. Nesse poema, a atividade do poeta pode ser comparada à do ferrageiro pela dificuldade do trabalho manual de ambos em produzir o ferro forjado e a palavra poética, que precisam de suas mãos para moldá-los:

[...]  
 Só trabalho em ferro forjado  
 Que é quando se trabalha;  
 Então, corpo a corpo com ele;  
 Domo-o, dobro-o, até onde quero.  
 [...]

(“O ferrageiro de Carmona”, *Crime na Calle Relator*)

A aproximação entre ferro e poesia traz o tempo lento do labor da feitura de ambos. A luta entre o ferrageiro e o ferro, recusando, como uma fraude, o ferro fundido jogado na fôrma, é similar à luta entre o poeta e a palavra, dispensada a inspiração. Mais ainda, segundo Alcides Villaça:

Os traços mais superficialmente formais de *Crime na Calle Relator* são os mesmos de *O ferrageiro de Carmona*: estrofes de quatro versos, regularidade métrica, rimas toantes, discurso apresentado como fala direta a um interlocutor.<sup>127</sup>

Posto isso, não há dúvida, *Crime na Calle Relator* possibilita abordagens diversas, quais sejam: o humor, o sagrado, o profano, o questionar acerca da (in)transitividade da obra, o resgate da linguagem coloquial, entre outras. Todavia, interessa-nos a experiência temporal. Nesse intuito, faz-se necessário a fala solícita de duas poesias bastante significativas. Nelas, imerso no vazio, o homem pode sentir a amplitude do silêncio, da solidão e do medo da morte.

---

127 VILLAÇA, Alcides (1996, p. 165).



“História de pontes”, poema constituído de oito partes, tendo cada parte quatro estrofes dísticas, tem por ambiente a atmosfera noturna de Recife. Durante a madrugada, em meio à angústia, à solidão e à incerteza que o caminhar por uma ponte pode suscitar em qualquer um, o ansioso transeunte (“N.”) sente-se momentaneamente pacificado em seus temores ante o surgir de um homem vindo em sua direção. Expectativa frustrada, pois “N.” percebe no desconhecido o *rir demoníaco* “que não é o da morte,/mas o de quem vem de sua posse”. Angustiado, o caminheiro põe-se a correr. Chegando à Ponte da Boa Vista, “N.” detém um estranho. Atordoadado, ainda, narra ao outro acerca do sorriso daquele “de um dente só que ri na boca”. Ao fim da história, o estranho pergunta a “N.”: “Será por acaso este o dente?”. E “N.” novamente dispara a correr.

Leiamos o poema:

1

De onde o que foi todo o Recife  
e hoje é só o bairro do Recife,

de onde de dia, bancos, bolsas,  
e à noite prostitutas louras,

de madrugada, quando a angústia  
veste de chuva morna, e é viúva,

certo Cavalcanti ou Albuquerque  
voltava a casa, murcha a febre.

2

Na Ponte Maurício de Nassau,  
deserta, do deserto cão

das pontes (quem não o conhece  
é melhor que não sofra o teste),

pois N. vê que um outro vinha  
na mesma calçada em que ele ia.

Vendo alguém, vê-se aliviado:  
eis onde acender-se um cigarro.

3

A noite na ponte é sem diques,  
mais, numa ponte do Recife.

A ponte a custo se defende,  
esgueirando-se frágil, entre

massas cegas, nuvens de treva  
que a esmagam pelas costelas:

não há sequer a companhia  
de janela que se abriria.

4

Nisso o homem que se aproximava  
frente a N. a boca escancara,

boca de assombração, vazia,  
onde um único dente havia,

um dente de frente, o incisivo,  
único, mas capaz do riso

bestial, que não é o da morte  
mas o de quem vem de sua posse.

5

N., Cavalcanti ou quem quer,  
pavor e nojo, deu no pé:

varou a Primeiro de Março,  
varou a Pracinha do “Diário”,

vara disparado a Rua Nova,  
nesse então Barão da Vitória,

chega à Ponte da Boa Vista:  
outra ilha! quem sabe, a saída.

6

Levando na alma aquele dente,  
sem encontrar um recifense

a quem contar, e nos ouvidos  
o hálito mau daquele riso,

entra na ponte da Boa Vista  
como não se entra na Polícia:

na ponte treliçada de, cárcere,  
purgaria o dente que o arde.

7

Já agora, cansado, não corre.  
Vê alguém, enfim, pela ponte,

alguém que logo deteria  
para dividir o que crispa.

Detém o estranho, conta a história,  
de um dente só que ri na boca.

O estranho o escuta paciente,  
como um doutor não ouve um doente.

8

“Riso de um dente só na boca?  
Riso, na madrugada roxa?

Será por acaso este o dente?”  
Mostra-o: é o mesmo, e o rir demente.

Por terror, loucura, o que seja,  
N. dispara à Tamarineira.

(Cura-o de todo Tio Ulysses.  
Não de ponte em Capibaribes).

Segundo João Cabral, “História de pontes” surgiu do desejo de abordar histórias de ponte que lhe contavam, quando menino, em Recife. Vejamos suas palavras:

Você, de madrugada, atravessar uma daquelas pontes do Recife, dá uma ideia de solidão absoluta. Porque você ouve os passos do sujeito que está a 200 metros de distância. Porque não tem ninguém na rua. Você cruzar com um sujeito no meio da rua... a rua tem casa de cada lado, tem janela, tem porta. Agora, você cruzar com um sujeito no meio de uma ponte, de noite, de madrugada, realmente é uma aventura.<sup>128</sup>

Sendo assim, e não esquecendo que o conto é uma cena cotidiana poeticamente surpreendida<sup>129</sup>, trazendo consigo um conflito, ou melhor, o conto é o desfecho de uma ação, que por sua vez guarda um enigma, “História de pontes” está próxima ao que gostaríamos de chamar poema-conto.

O tempo vivenciado nessa narrativa poética é o presente, pois o futuro ou o passado de “N.” tem pouca, ou quase nenhuma, importância, visto não haver como fugir à sensação de que, ao caminhar sobre uma ponte de madrugada, somos impelidos pelo desejo de alcançar a outra margem, pois que a ponte “deserta, do deserto cão”, como se tênue teia de aranha fosse, “[...] a custo se defende/esgueirando-se frágil, entre/massa cegas, nuvens de treva/que a esmagam pelas costelas”. É verossímil sentir o ser do tempo como um presente que, esgarçado pelo angustiante retorno do mesmo, tem sua duração prolongada mais ainda.

Bem como o tempo, o espaço da história está praticamente circunscrito à ponte. Os outros pontos percorridos por “N.” apenas servem para devolvê-lo ao susto inicial: o caminheiro vê o diabólico, o caminheiro foge, o caminheiro encontra o sorriso de um só dente, o caminheiro foge. Pode-se concluir isso pela circularidade do poema.

Preso à fuga quase impossível (a angústia, a chuva morna e a viuvez da madrugada, caracterizando o estado de melancolia), o passante apressa seu caminhar com o cair da noite. Nas palavras “dia”, “noite” e “madrugada” intui-se uma gradação, talvez homóloga ao estado da alma desse transeunte que apressa o passo madrugada adentro. Espécie de simbiose entre o ser-que-caminha e a ambientação circundante, madrugada e “N.” enlaçados significam angústia:

de madrugada, quando a angústia  
veste de chuva morna, e é viúva.

---

129 MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia e realidade: ensaios acerca de poesia brasileira e portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1999, p. 100.

Mais ainda, o dente solitário na boca do *estranho*, bem como a presença solitária desse homem ao caminhar pela gengiva da ponte, torna presente a imagem: homem/ponte, dente/gengiva. O vocábulo entre vírgulas, grifado em itálico, pode figurar como o espaço do dente, fixado no meio da gengiva/verso, onde os versos parecem pontes, divididos por um ser/palavra que os percorre:

boca de assombração, *vazia*,  
onde um único dente havia,

na ponte treliçada, de *cárcere*,  
purgaria o dente que o arde.

(Grifos nossos)

O segundo poema, *Rubem Braga e o homem do farol*, composto por doze estrofes de quatro versos, inicia enfocando a circunspecção do ser faroleiro:

entrar para ser faroleiro  
é como entrar em religião

Tem-se, portanto, o gesto da entrega incondicional ao nada onde está fincado o farol. Nesse espaço, o ser faroleiro fecha-se dentro de si, pois sua profissão e o espaço-tempo que a envolve, “leva-o à posição uterina”. Leiamos o poema inteiro:

É necessário vocação  
na carreira de faroleiro.  
Consta do serviço civil,  
tem obrigação e direitos.

Porém não se entra nela como  
em qualquer outra profissão:  
entrar para ser faroleiro  
é como entrar em religião.

É como entrar para a Igreja  
numa ordem contemplativa,  
pois no alto cargo se cavalgam  
vazios propícios a mística.

Na torre só, mais: isolado  
de tudo o que faz transeunte,  
habita a linha de fronteira  
onde espaço e tempo se fundem

O mar em volta do farol  
é qual relógio sem ponteiros.  
O farol é só em si,  
sem companhia nem de espelho.

O faroleiro é como nu,  
ser devassado por janelas  
que o cercam de todos os lados  
e para o nada sempre abertas,

sobretudo para esse nada  
que há na fronteira espaço-tempo:  
o silêncio, que abafa como  
almofada de algodão denso.

Ora o nada aberto ao redor  
leva-o à posição uterina,  
fechando-o ainda mais em si,  
habitando a moela mais íntima

ora dissolve o faroleiro,  
que embora desperto se anula:  
as vias da contemplação,  
qualquer das duas, se quer, usa.

Rubem Braga uma vez tentou  
salvá-lo do não metafísico:  
foi visitar um faroleiro  
titular de uma ilha do Rio.  
Rubem Braga logo decide:  
não é homem de introspecção.  
Vê que precisa de diálogo  
esse afogado em tanto não.

De volta ao Rio, nos jornais,  
lança um apelo: que doassem  
vitrolas, rádios, qualquer voz  
ao navegante sem navegagens.

Diferentemente da ponte ausente de casas, janelas e portas, o faroleiro está na iminência de ser devassado pelo espaço ao redor. A ambientação restrita e abafada de “História de Pontes” contrasta com o “nada aberto ao redor” a circundar o faroleiro. Em ambos os poemas, há solidão:

Não há sequer a companhia  
de janela que se abria

(*História de pontes*)

Na torre só, mais: isolado  
de tudo o que faz transeunte

(*Rubem Braga e o homem do farol*)

O sentir da solidão em “Rubem Braga e o homem do farol”, mais agudo que o de “História de Pontes”, deve-se à ausência da outra margem aonde chegar ou para onde fugir. A solidão do faroleiro é mais do que estar só. É um não estar “sem companhia nem do espelho”. É como se o faroleiro, ante a possibilidade de se esvaziar, quisesse dissolver-se no ar ao redor, alimento de si, a fim de evitar que o nada anulasse por completo sua interioridade.

Insistimos na aproximação entre “ponte” e “farol” por serem espaços imersos num tempo (i)limitado do presente. Nesses lugares

[...]  
habita a linha de fronteira  
onde espaço e tempo se fundem.  
[...]

A obra de João Cabral pode ser representada pelo andar de um caminheiro na ponte, passando de uma margem à outra, a cada passo superando os obstáculos que sabe insuperável, pois a palavra *certa* é uma busca (in)finita. Sua poesia compreende

uma viagem pelo enigma da linguagem, cujas paisagens (obras) apresentam-se interligadas. Não uma viagem despreocupada, cujas direções seriam variadas e dispersas ao sabor do acaso. No escritor pernambucano a viagem caracteriza-se pela consciência de que o poeta não se deve deixar vencer pelo discurso indireto a circundar o *ser* por todos os lados. O espaço-tempo da ponte é um exemplo de tensão e de limite na poética cabralina, visto que seu fazer literário semelha ao movimento das ondas que, por mais que se derramem, são novamente puxadas ou ajustadas pelo mar. O fazer poético de João Cabral é a luta do sujeito para domar o excesso de linguagem que ele sabe impossível. É, também, a luta do escritor contra o nada e o sentimento de solidão que envolvem o seu processo de criação. Semelhante ao trabalhador faroleiro, o escritor lida no seu dia a dia com o mar de linguagem. Ilhados e dedicados ao seu ofício, o poeta e o homem do farol necessitam de diálogo para livrá-los do silêncio angustiante:

[...]  
 O mar em volta do farol  
 é qual relógio sem ponteiros  
 O faroleiro é só em si,  
 sem companhia nem do espelho.  
 [...]

Tanto em “História de pontes” como em “Rubem Braga e o homem do farol”, presenciamos a expansão do ser do poeta contrastando com o limite do espaço físico onde habita o sujeito: a ponte e o farol. A tensão provocada pela expansão e pelo limite na poesia cabralina foi bem apontada por Alcides Villaça: “A precisão da linguagem de Cabral é conforme a valores éticos básicos, que lhe dão a propriedade expansiva ao mesmo tempo em que determinam seus limites”.<sup>130</sup>

---

130 VILLAÇA, Alcides (1996, p. 149).



Também como o faroleiro, arriscaríamos dizer que o poeta observa as coisas, tendo vocação “contemplativa”. Seu olhar abrange tudo ao redor, encarregando-se de guiar, através da luz do farol, os navegantes (leitores) que se aproximam do porto (dos seus poemas).

Contudo, se é verdade que mesmo aqui o escritor não esquece a busca pela medida certa, não será descabido atribuir a ele o velar da lúcida luminosidade do *engenheiro*, em favor do desvelar da luz noturna, a trazer à tona temas até então deixados à sombra. Pensemos, agora, nos aspectos da (des) conhecida metafísica. Soltos “na fronteira espaço-tempo”, “N.” e o “faroleiro” têm que enfrentar ou o nada ou o desconhecido, o que talvez, em dados momentos de visão, possa significar a angústia de ser.

## 7 SEVILHA ÍNTIMA

### 7.1 *Sevilha andando*

Composta de trinta e um poemas, *Sevilha andando* (1990) traz o tema da sensualidade da mulher ligado à arquitetura da cidade de Sevilha, visto que cidade e mulher tornam-se uma só a fim de retratar o aconchego feminino de seu acolhimento. No decorrer dos poemas, vemos a cidade refletindo-se na mulher através do seu andar, do seu pisar decidido, de sua presença vivaz. Isso é demonstrado pela perspectiva metalinguística que, como viemos salientando, é uma das marcas cabralinas. O poeta segue em busca do tempo-ser sevilhano, tornando-o habitante de sua linguagem, desdobrando-o em diversas imagens, que são acolhidas pela palavra do instante poético, com a finalidade de traduzir o viver/existir sevilhano. Tanto em *Andando Sevilha* como em *Sevilha andando* há a descrição de uma mulher/cidade que se abre ao poeta, permitindo-lhe percorrê-la por dentro, para melhor ver sua cor, sua paisagem, sua dimensão, sua “nitidez cristal”, enfim, sua feminilidade acolhedora. Sevilha parece ter sido feita para se dar a quem a “habita” em profundidade por entre suas “coxas íntimas” e não a um turista que passa por ela superficialmente:

Quem fez Sevilha a fez para o homem,  
sem estentóricas paisagens.  
Para que o homem nela habitasse,  
não os turistas, de passagem.

E claro, se a fez para o homem,  
fê-la cidade feminina,  
com dimensões acolhimentos,  
que se espera de coxas íntimas.

Para a mulher: para que aprenda,  
fez escolas de espaço, dentro,  
pequenas praças, *plazoletas*,  
quase do tamanho de um lenço.

(*As Plazoletas*)

Essas *plazoletas* parecem o interior de uma “concha”, como é citado em outro poema, *Verão de Sevilha*, caracterizando as “praças fêmeas”, onde o sevilhano encontra “A atmosfera de pátio,/o fresco interior de concha,/todo o aconchego e acolhimento/das praças fêmeas e recônditas”. Ao caminhar por Sevilha, os sentidos do poeta tornam-se mais aguçados, e o instante vivido passa a ser duradouro, lento, tal qual vimos em “O alpendre no canavial” (*Serial*), no qual os cinco sentidos se misturam, “Sentidos que fundam num só:/ viver num só o que nos vive,/que nos dá a mulher de Sevilha/e a cidade ou concha em que vive” (“Viver Sevilha”).

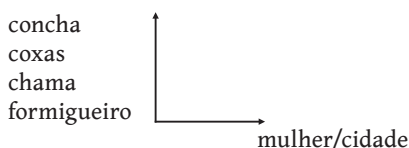
Assim, o poeta procura viver “a agulha de cada instante”, “nessa febre que arde no que é Sevilha e suas Carmens”. Essa cidade-mulher-concha que acolhe o visitante, envolve-o interna e externamente como a noite que ao abraçar o dia é rompida por ele no sol de cada manhã: a presença inebriante de sevilhana noite-dia.

[...]

(E isso, só, com a convivência  
de mulher, com a nua presença  
de mulher, que como Sevilha  
é interna-externa, é noite dia.)

(*Meu álcool*)

No desejo de encontrar uma nova denominação para o ser sevilhano, Cabral se arrisca a novas figuras, novos signos de conteúdo (imagens literárias), formando uma verdadeira geometria sevilhana através dos cenários projetados pela sua poesia, em que o pensar poético é ver uma imagem. Ver e pensar confluem para um e mesmo ato: o ato mágico de imaginar. Obedecendo à consciência poética, as palavras permitem ser preenchidas pelas imagens resultantes da percepção do poeta. Vejamos alguns exemplos de imagens que refletem a feminilidade da cidade/mulher:



No decorrer da obra, outros símiles persistem na tentativa de criar imagens, entrelaçando a ideia de mulher/cidade, retratando um lugar que tenha a conotação de conforto, de morada do ser sevilhano. Essa semelhança ou analogia encontra-se já no próprio símbolo, uma vez que é duplo (cidade/mulher), ou seja, no eixo sintagmático já encontramos uma relação paradigmática, na qual a cidade sevilhana pode ser ícone de mulher e vice-versa. Tais símbolos, por sua vez, receberão a projeção do eixo paradigmático abrindo uma maior possibilidade de símiles. A poesia, sendo a criação que se dá ao transformar o símbolo (a palavra mulher/cidade) em ícone (concha, coxas etc.), aperfeiçoa a definição do aconchego sevilhano através da rede de relações estabelecida através da imagem poética. As palavras de Jakobson são fundamentais para o entendimento desse processo poético:

Qual é o critério linguístico empírico da função poética? Em particular, qual é o característico indispensável, inerente a toda obra poética? Para responder a esta pergunta, devemos recordar os dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal, *seleção* e *combinação*. [...] *A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação*.<sup>131</sup>

Com a semelhança semântica das palavras, o poeta cria uma imagem de abrigo, de recepção carinhosa, de um lugar acolhedor que protege o habitante, uma

[...]  
cidade feminina,  
com dimensões acolhimentos,  
que se espera de *coxas íntimas*.  
[...]

(Grifos nossos)

(*As Plazoletas*)

Ou, ainda, adentrar o espaço sevilhano assemelha-se ao espaço interno de uma “concha” onde o homem, tal qual um molusco, sente-se dono do universo à sua volta, pois a geometria de sua morada não se separa do seu corpo físico, de modo que seu existir está intrinsecamente ligado à sua morada. É o que sugere o poema sobre as praças sevilhanas ao descrever os sentidos do homem que anda pela cidade

[...]  
e encontra a atmosfera de pátio,  
o fresco interior de concha,  
todo o aconchego e acolhimento  
das praças fêmeas e recônditas  
[...]

(*Verão de Sevilha*)

---

131 JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 129-130.

Mas além de um lugar onde se habita, o poeta busca mais símiles que consigam traduzir o ser de Sevilha. Para tanto o poeta parece concordar que a resposta só pode ser encontrada no mover-se da chama/mulher sevilhana:

[...]  
mas digo: o tudo de Sevilha  
está no andar de sua mulher.  
[...]

*(O segredo de Sevilha)*

A leitura do andar traz toda a história da mulher sevilhana, o acúmulo de vivências, as marcas características de seu ser. Na postura ereta e de cabeça erguida de quem passeia nas ruas como se estivesse na sala de sua casa (“passeia como em sala sua,/multivestida porém nua”), a mulher sevilhana assemelha-se a uma “chama morena e petulante” (“A sevilhana que não se sabia”).

Outra imagem que apreende o andar da cidade/mulher sevilhana é o fervilhar do formigueiro, similar a uma grande quantidade de pessoas reunidas, no qual a mulher sabe sobressair-se, estando ela no centro ou ao redor:

Só com andar pode trazer  
a atmosfera Sevilha, cítrea  
o formigueiro em festa  
que faz o vivo de Sevilha.

[...]

uma mulher que sabe ser-se  
e ser Sevilha, ser sol, desafia  
o ao redor, e faz do ao redor  
astros de sua astronomia.

*(Sevilha andando)*

No intuito de alcançar a essência do ser sevilhano, o poeta fabrica imagens na sua poesia a fim de melhor reter a atmosfera sevilhana, prendendo tais imagens nas palavras que buscam significar, com precisão, a essência da cidade recomposta pela sua memória e imaginação poética. Contudo, após várias analogias, o poeta percebe que para tanto não basta o símile:

[...]  
 ...não há nenhum sentido  
 em usar o “como” contigo:  
 és sevilhana, não és “como a”  
 és sevilhana, não só sua sombra  
 [...]

(“É de mais, o símile”)

O ser sevilhano ultrapassa as comparações simplesmente porque não há como defini-lo, ou seja, Sevilha é. Ou ainda, Sevilha é Sevilha, em que o predicado é o próprio sujeito. Esse sujeito, reflexo do predicado, foge da tautologia através de imagens criadas pelo poeta e pode ser apreendido nos dois títulos das obras: *Sevilha andando* e *Andando Sevilha*, significando que um pode ser a sombra do outro. O ser-feminino-sevilhano está diluído em tudo. Tanto o poeta passa por Sevilha, como a cidade passa por ele, de maneira que

[...]  
 há momentos em que não se sabe  
 o que é passar e o que é passar-se.  
  
 Ora, vi que Sevilha andava  
 ou fazia andar quem a andasse.  
 [...]

(“Cidade viva”)

O tempo da memória permite-lhe “revisitar” Sevilha quantas vezes desejar, pois, tendo já visitado a cidade-mulher, ela não lhe sai da memória, assim como um objeto o qual carrega sempre no bolso. Onde quer que esteja, o poeta será sempre envolvido pela atmosfera sevilhana, pois essa cidade é como algo

[...]

que levamos onde que formos  
e que cria para mim um entorno

[...]

que onde quer que estejamos sozinhos  
nos traz Sevilha, seu dentro íntimo,

de uma casa que vai comigo  
e que invoco quando é preciso.

[...]

(“Sevilha de bolso”)

A Sevilha que o poeta guarda na memória não é

[...]

a Sevilha cartão-postal,  
a que é turístico-anedótica,  
a que é museu e catedral

mas sim a

[...]

Sevilha fundo de quintal,  
Sevilha de lençol secando,  
a que é corriqueira e normal.

[...]

(“Lições de Sevilha”)

A Sevilha da memória cabralina é aquela que traz o seu mais natural, a Sevilha do dia a dia. Onde quer que vá, o poeta aspira-a no ar, de modo que seu ser se funde à própria cidade, sendo-a. Sente, portanto, Sevilha nas quatro paredes do hotel pelo fato de já tê-la nas quatro paredes de seu ser:



Porque nesse quarto de hotel  
– que é o que de menos sevilhano –  
tinha-a entre quatro paredes  
como se estivesse Sevilha andando.

Tinha consigo a intimidade  
que de Sevilha faz mulher,  
toda a que ela tem de Sevilha:  
pois passeá-la não é mister.

Ele foi visitar Sevilha  
levando Sevilha consigo;  
assim não teve de a levar  
à Sevilha do tempo já ido.  
[...]

(“Sevilha revisitada”)

Nessa obra, por mais que o espaço sevilhano esteja ausente no presente do poeta, sua memória torna-o real, de modo que o poeta se encontra com Sevilha a qualquer momento, como se estivesse na cidade espanhola a “escutar o tempo/desfiar carretéis de silêncio” (“A sevilhana que não se sabia”).

Portanto, o tempo vivenciado nessa obra é o passado, o “tempo já ido”, que se mistura ao presente para recompor o quadro sevilhano. Através da memória, o poeta, juntamente com a cidade, permanece “num vai e vem que é ir-se e vir-se” fundidos num só, de maneira que não só ele vai à cidade como ela pode vir a Pernambuco: “Sevilha veio a Pernambuco” (“Sevilha em casa”). A memória do poeta reordena continuamente as imagens, colocando-se como visão comparativa e contemplativa, associando o objeto (cidade/mulher) à sua imaginação, criando símiles através do mecanismo poético, com o desejo crescente em transmitir a imagem do mundo (Sevilha) e do ser que a habita, num desejo de projetar a cidade, tornando-a maior, englobando o mundo: “que o mundo se sevilhize” (“Viver Sevilha”).

## 7.2 *Andando Sevilha*

Como vemos no título desse último capítulo do nosso estudo (*Sevilha íntima*), procuramos seguir os rastros do andar do poeta ao percorrer a cidade. Depois de *Sevilha andando*, em *Andando Sevilha* (1990) vemos que ao invés de Cabral andar “em” Sevilha, ele “anda Sevilha”, com o verbo transformado em transitivo direto “penetrando” Sevilha. Assim, a cidade caracteriza o seu andar, um andar sevilhano, em que ele pode ser a personalização da própria cidade. Se invertêssemos as palavras do título, veríamos que a cidade é o sujeito na frase que anda: “Sevilha andando”. Assim sendo, o poeta e a cidade se fundem num só ser. Por outro lado, comparemos esse título da obra de Cabral à frase *andando descalço*. O andar descalço é o andar de quem sente a terra nos pés. É um andar cuidadoso e ao mesmo tempo confiante em se entregar à paisagem de corpo e alma, fundindo-se a ela. Ao andar pela cidade, o poeta passa a sê-la, percorrendo-a por dentro, lendo-a, interpretando-a. Vejamos o que afirma o crítico João Alexandre Barbosa a respeito de ambas as obras:

Se, na primeira parte do livro, ele vê a cidade *na* mulher, num lance metalinguístico que é a sua marca, a segunda é a perspectiva da mulher *na* cidade, com que completa o círculo de leitura e de nomeação.<sup>132</sup>

Composta de trinta e seis poemas, *Andando Sevilha* é a outra metade, uma espécie de continuação de *Sevilha andando*. Nessa obra, Cabral não só nos convida a um passeio pela cidade como também nos fornece um olhar preciso das imagens a sua volta. Percebemos o olhar detalhista do poeta ao apreender não só Sevilha, mas o olhar do sevilhano, verificado nessa última estrofe do poema “Semana Santa” que abre o livro:

---

132 BARBOSA, João Alexandre (2001, p. 94).

[...]

O sevilhano vai ao bar  
ver passar as virgens rivais.  
Não se sabe é que, encapuzado,  
de vela na mão, segue a sua.

(Grifo nosso)

Ao falarmos anteriormente sobre a imagem, ressaltamos a fusão de dois verbos que, perante uma imagem, agem em conjunto, numa circularidade que dificilmente se interrompe: ver e pensar. Assim, o poeta presencia algo que em seguida será transportado para a realidade do texto, por intermédio de analogias ou comparações, em que a imagem tem um papel fundamental não só em *Sevilha andando* como também em *Andando Sevilha* como veremos mais adiante.

Sevilha, como um todo, parece um carrossel que gira e cujo espectador encontra-se no meio a acompanhar, cautelosamente, todas as imagens em movimento. Por ele, passam as procissões, as touradas, as ruas, as mulheres, os velhos, enfim, toda a paisagem sevilhana. O poeta conhece Sevilha de dentro, chegando à essência dela, ao miolo da cidade. Verbos como *andar-se*, *aprender-se*, *viver-se* e *centrar-se* são encontrados pela obra reflexionados, como se indicassem o movimento de fora para dentro:

[...]

Aquele fazer de mais dentro,  
se quer de quem faz pôr-se ao centro,

*centrarse*, viver seu caroço,  
e a partir dele dar-se todo.

(“Intimidade do flamenco”, grifo do autor)

Assim ocorre com o *andar-se* do poeta ao adentrar esse mundo sevilhano. Uma vez imerso nesse universo, ele passa a senti-lo de dentro, como uma abelha que, embora fascinada pelas diversas cores das pétalas das flores, trata de voar para

o centro delas. Dessa maneira, caminha em meio às cores, à arquitetura da cidade e à sua gente, como se Sevilha fosse um grande fruto a ser saboreado por ele. Comparada a um “grande fruto cítrico”, Sevilha seduz o poeta transeunte que se sente acolhido “como na entranha/de luminosa acesa laranja”:

Sevilha é um grande fruto cítrico,  
Quanto mais ácido mais vivo.

Em geral, as ruas e pátios  
arborizam limões amargos.

Mas vem da cal de cores ácidas,  
dos palácios como das taipas,

o sentir-se como na entranha  
de luminosa, acesa laranja.

(“Cidade cítrica”)

O “sentir-se” Sevilha por dentro nos remete aos verbos mencionados como reflexionados. Entregue a este universo, o poeta acomoda-se dentro da fruta, entre suas paredes amarelas. Semelhante à “Cidade cítrica” temos outro poema, no qual encontramos esse “sentir-se”. A sensação que se tem é a de que por mais que as coisas mudem em seu exterior, a cidade de Sevilha continuará sendo a mesma por dentro, como uma fruta que guarda suas sementes ou como a chuva que guarda o sol. Assim, a cidade parece possuir um ritmo próprio, um segredo que só pode ser compartilhado com quem realmente sabe andá-la, percorrê-la, visitá-la, como ocorre com o eu lírico, querendo sempre alcançar a essência sevilhana. O poema que se segue faz emergir de dentro dele um sol ou um canário:

Não tem Sevilha a chuva triste:  
mesmo se a chuva cai em cordas,  
Sevilha guarda dentro o sol  
como um canário na gaiola.

A chuva é fora e apaga a cal  
mas tráz as *rejas* das janelas,  
dentro do que por fora é cárcere,  
há flor da alma, vivo-amarela.

(“Gaiola de chuva”)

“Concha”, “acesa laranja”, “gaiola” (cidade) que guarda um canário amarelo (sol) são alguns exemplos da tentativa do poeta em arriscar novos ícones, através do deslocamento semântico, com o fim de retratar a figura de Sevilha. Parece não haver limites para a imaginação poética que busca um novo modo de criar a percepção do objeto/símbolo cidade, consistindo na deslocação (metáfora), unindo objetos diferentes que, no poema, ganham semelhanças. Sevilha guarda a explosão do ser, o amarelo do sol, visto ser uma cidade que, mesmo quando chove, não perde sua cor. A cor “vivo-amarela”, presente tanto na laranja como no sol e no canário, atesta a alma em festa do ser-cidade sevilhano. A cidade representa esse objeto que abarca todas as coisas, figurado no poema como “gaiola”, abraçando-as num abraço redondo, caracterizando o arredondamento de sua arquitetura pela influência árabe, refletindo, assim, o desejo de “sevilhizar o mundo”, trazendo os que estão do lado de fora para dentro do mundo sevilhano:

Como é impossível, por enquanto,  
civilizar toda a terra,  
o que não veremos, verão,  
de certo, nossas tetranetas,

infundir na terra esse alerta,  
fazê-la uma enorme Sevilha,  
que é a contra-pelo, onde uma viva  
guerrilha do ser, pode a guerra.

(“Sevilhizar o mundo”)

Esse poema nos remete a um outro que também expõe o arredondamento da construção sevilhana, em que o ser sevilhano é reflexo de sua arquitetura voltada para o seu próprio interior como pode ser evidenciado em “Cidade de alvenaria”:

[...]  
e já foi ganhando com o tempo  
esse humano arredondamento  
  
que faz amigo a quem de fora,  
e a quem de dentro é quase mucosa.  
[...]

Em “Manolo Caracol”, cujo título já chama a atenção para o voltar-se para dentro, encontramos mais uma vez a presença da cor amarela (a gema do ovo):

Cada *cantador* andaluz  
cantando trás a plena luz  
  
uma ferida de nascença,  
como dentro de um ovo a gema.  
[...]

Percebemos que nessa obra, como em tantas outras de João Cabral, o principal motivo é a poética. Por isso talvez tenhamos tantos poemas que dialogam o íntimo e o exterior – a vontade de analisar as coisas do lado de dentro pode ser vista na maneira como a linguagem se volta para ela mesma. Isso se reflete no tempo sevilhano, um tempo que se acumula, que não escorre, mas que está constantemente se revolvendo dentro de si próprio. Sevilha é mostrada como uma cidade singular que não cede ao tempo linear do progresso. Não é que ela não cresça; ao contrário, é justamente por não se dispersar que ela cresce mais: cresce pelos arredores, sem afetar a essência de dentro, como as espumas na borda das ondas do mar. Assim, o “antigo” que permanece no miolo dessa cidade, como um ovo que traz do lado de dentro a gema, recebe todo o “hoje” que a circunda, trazendo-o para a intimidade sevilhana:

Sevilha é a única cidade  
que soube crescer sem matar-se.

Cresceu do outro lado do rio,  
cresceu ao redor, como os circos,

conservando puro seu centro,  
intocável, sem que seus de dentro  
tenham perdido a intimidade:  
que ela só, entre todas cidades,

pode o aconchego de mulher,  
pode o macio existir do mel,

que outrora guardava nos pátios  
e hoje é de todo antigo bairro.

(“Sevilha e o progresso”)

Não só Sevilha apresenta a idade antiga, mas o país como  
um todo. A Espanha “obriga a ser meia idade o turista”:

[...]

Juan, que fazer para evitar  
que só acordem à meia-vida?  
Que país é esse que obriga  
a ser meia-idade o turista?

(“Os turistas”)

Esse pulo da idade sevilhana que parece amadurecer  
antes do tempo, como se chegasse ao futuro sem ter passado  
pela duração do presente, lembra o salto dado em Aníon do  
passado ao futuro, lembra também o precoce amadurecimento  
do retirante Severino por envelhecer antes dos trinta, lembra  
finalmente a ansiedade do poeta contra a qual ele sempre lutou  
como testemunhamos no ético rigor de sua obra.

Sobre a idade madura sevilhana, constatamos a tranqui-  
lidade diante da presença da morte. Esta parece conviver com  
as pessoas como uma companheira, não como uma ameaça.

O toureiro, por exemplo, crê convocar a morte quando quer, antecipando-a através do suicídio, assim como a cigana que, supersticiosa, crê manter um bom convívio com a “dama”:

[...]

Suicidou-se, mandou na morte,

ele que mandava nos touros  
com que ela sempre ameaçou-o,

de que escapava por um triz:  
convocou-a, mas quando o quis.

(“Juan Belmonte”)

O sevilhano parece viver um tempo descompromissado, vivendo o tempo da alegria, de maneira que até a morte lhe é suave. O tempo da morte pode ser visto como um amadurecimento, uma vez que todos se sentem prontos para a sua chegada, como vemos no “Hospital de *La Caridad*”, no qual encontramos um único tempo, o da *espera*, conjugado somente na primeira pessoa do singular: “Espero”. Lá, já se sabe o futuro que todos aguardam: a morte; o único destino certo, mas que no ambiente hospitalar ganha mais realidade, através da tensão pela qual passam os doentes, à espera da “Visita”, que na verdade ninguém deseja receber, mas também a esperam com uma certa impaciência por serem velhos e doentes incuráveis. Se uma das características da morte é pegar-nos de surpresa, *sem data fixa*, aqui, ao saber que todos querem sua vinda, sendo ela a principal “Visita”, resolve fazer cerimônia. Parece que quanto mais é desejada, mais ela se faz esperar:

Conjugam um só tempo de verbo,  
no indicativo presente: “Espero”.

Ali esperam incuráveis e velhos,  
que venha o objeto direto,



a esta sala de espera tão densa,  
sem mais programas, sem agendas.

[...]

No ar formigueiro de Sevilha,  
criou essa sala de visitas,

essa glorieta, tão diferente  
das outras em que preguiça a gente.

Nela se espera uma só Visita,  
que é certa, mas sem data fixa.

A espera é densa que se a apalparia,  
muda, de quem faz pontaria.

Só que tenso não está quem atira,  
estão os alvos que estão sob a mira.

(“Hospital de La Caridad”)

*Andando Sevilha* traz o tempo da morte como um tempo que se coloca naturalmente na experiência sevilhana. A morte, ao invés de ser temida, é desafiada pelo sevilhano que a enfrenta como um jogo, uma sorte, como

[...]

... viver sobre um fio  
tenso, por em cima da morte,  
onde andar como equilibrista  
sobre um fio agudo de cobre.

[...]

(“A imaginação perigosa”)

O cair da noite (morte) pode ser identificado na pouca luz que abrange os últimos poemas. Nas obras mais recentes, vemos a luz cabralina perder a intensidade do sol do meio dia de *O engenheiro*. Nessas duas obras finais do poeta, o sol surge de dentro do poema (da gaiola que vimos há pouco, ou da “luminosa,

acesa laranja”), ou seja, o poema não sofre a ação do sol exterior. *Sevilha andando* e *Andando Sevilha* guardam o sol dentro de seus versos, cuja luminosidade é espalhada naturalmente no poema. Ao invés de uma luz que castiga a paisagem do deserto de Anfion, temos agora uma luz que nasce do poema, ou até mesmo uma ausência de luz, pois a consciência do poeta passa a ser orientada mesmo na escuridão:

Acordar é voltar a ser,  
re-acender num escuro cúbico;  
e os primeiros passos que dou  
em meu re-ser são inseguros.

Re-ser em tal escuridão  
é como navegar sem bússola.  
Eu a tenho, ali, a meu lado,  
num sol negro de massa escura:

que é de tua cabeleira,  
farol às avessas, sem luz,  
e que me orienta a consciência  
com a luz cigana que reluz.

(“Sol negro”)

A falta de luminosidade não é obstáculo para a lucidez cabralina. O primeiro verso desse poema, “Acordar é voltar a ser”, faz com que nos lembremos do primeiro verso de frei Caneca em *Auto do frade*: “Acordo fora de mim”. Se continuarmos a ler o restante da primeira estrofe de “Sol negro”, reviveremos a experiência do frei que, ao acordar fora da cela e fora de si mesmo, re-acende seu ser, conscientemente, em meio aos passos inseguros da procissão.

Já o primeiro verso da segunda estrofe (“Re-ser em tal escuridão”) pode ser uma retomada à escuridão onírica do sono das primeiras obras. No entanto, a diferença é que, nessa última obra, final da trajetória do poeta, a falta de luz não o faz perder a direção ou o rigor característico de sua poesia. Sua

experiência poética lhe permite “navegar sem bússola”, pois sua sabedoria e honestidade são suficientes para arriscar novos caminhos poéticos. Ao estudarmos sua obra, vemos João Cabral como um “cristal de chama que há anos nos propõe, solitário e insuperado, o único caminho que a nova poesia deve tomar”<sup>133</sup>, o caminho de uma poesia reveladora de imagens, cativa de uma linguagem simples, sem cerimônias. Sua lucidez que parecia ver tudo sob a luz solar do dia, adapta-se agora à luz da noite, ao “sol negro” dos cabelos da cigana, comprovando, mais uma vez, a sua atitude frente à poesia, sempre com a preocupação em recriá-la cada vez melhor.

O escritor pernambucano, assim como o ser sevilhano, optou por “viver sobre um fio tenso”, equilibrando sua poesia num novo espaço-tempo ao insistir em buscar a pureza tão desejada. Ao percorrer mares e rios, o barco do poeta parece não ficar só pelos escolhos. Desejoso da eternidade e da perfeição da linha do horizonte, seu barco alcança o sol e as estrelas.<sup>134</sup>

---

133 MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 122.

134 Em *Poesia ao norte*, ensaio pioneiro sobre a poesia de João Cabral, Antonio Candido escreve sobre o primeiro e único livro do poeta publicado até então, *Pedra do sono*. Ainda que salientando a importância e riqueza de tal poesia, o crítico aponta uma certa desumanização na poesia de Cabral: “Mas essa riqueza não vai sem um certo empobrecimento humano.” Comparando Cabral a Mallarmé, chama-nos a atenção o fato de ambos terem ido em busca da poesia pura e lança uma incerteza em relação à nova poesia (cabralina) que surgia: “Quanto à poesia pura que não sei se o seu barco alcançará as estrelas ou se ficará pelos escolhos” (CANDIDO, Antonio, 1999, p. 12).

## Conclusão

A nossa postura diante da poesia de João Cabral de Melo Neto é a da tentativa de desvendar o funcionamento de sua escrita desde o começo de sua atividade poética. Assim, procuramos investigar a percepção objetiva/subjetiva do *universo* cabralino. Tal universo se abre na poesia através da “faca só lâmina”, do deserto, da mulher sevilhana, da atmosfera de sonho das primeiras obras. Ler a obra desse escritor pernambucano é sempre um recomeçar, analisando como a sua poesia nasce e se forma.

O intuito deste livro, portanto, foi o de *remontar* a obra de Cabral desde *Pedra do sono* a *Andando Sevilha*, colhendo visões de diversos críticos sobre o autor. Nesse percurso, nossa atividade crítica procurou ressaltar, sob o prisma do tempo, assuntos relevantes de sua obra como a luta contra o acaso, a morte, a ausência e a angústia inerentes ao poeta, e a busca incessante por uma clareza no dizer, preocupado em estabelecer uma comunicação com o outro.

Nossa crítica aparece como um papel de parede submerso na sua poesia, permitindo a esta sobressair-se em meio a um discurso mais preocupado em orientar o leitor diante de sua riqueza do que inaugurar um novo dizer a respeito da obra, visto que já temos uma vasta gama de leituras críticas a respeito da dureza da poética cabralina.

Ao organizarmos os caminhos percorridos pela sua poesia, cremos nos aproximar cada vez mais do “cogito” do poeta que nos passa uma experiência única do ser-cabralino: um ser contido, aparentemente sem alma, mas que, ao recusá-la, confirma

o seu ponto de vista espiritualista, visto que ao escolher a paisagem inóspita e desespiritualizada da matéria, o poeta se espiritualiza, transcende, pois em Cabral “a transcendência está na dureza do real”.<sup>135</sup>

A poesia cabralina, caracterizada como antilírica, não deixa de possuir um lirismo próprio. Para afirmarmos isso, devemos entender o lirismo como uma emoção, e como sabemos, há diferentes tipos de emoção. A emoção na poesia do poeta pernambucano é despertada pela presença da pedra, do deserto, da paisagem severina e do céu varrido de nuvens. Seu lirismo elege um cenário diferente do lirismo dos românticos: “Lá o céu perdia as nuvens” (*O rio*). Persistindo na perda, na ausência, na “poesia do menos”, como descreve Antonio Carlos Secchin, tal poesia se faz notar ainda mais por aquilo que traz ausente. Apesar de se dizer frio, o olhar do poeta se dirige à vida lá fora que “explode” no jardim para, em seguida, controlar, através da razão e não da inspiração, a possível explosão no poema: “O frio olhar salta pela janela/para o jardim onde anunciam/a árvore” (“A árvore”).

No primeiro capítulo, buscamos evidenciar o desejo de João Cabral em inaugurar um novo dizer poético, esvaziado de todo simbolismo, voltado inteiramente para o fazer. Isso foi ressaltado nas três primeiras obras, nas quais o poeta tenta limpar o terreno da linguagem para cultivar sua poesia *antilírica*.

Em *Pedra do sono* temos um poeta disposto a se arriscar em um novo espaço poético. Tal espaço traz as palavras jogadas no papel para, em seguida, serem trabalhadas e ordenadas através da ação poética de multiplicar símbolos em imagens oníricas “aparentemente” desorganizadas:

---

135 CASTELLO, José (1996, p. 30).

E nas bicicletas que eram poemas  
 chegaram meus amigos alucinados.  
 Sentados em desordem *aparente*,  
 ei-los a engolir regularmente seus relógios.

(Grifo nosso)

(“Dentro da perda da memória”, *Pedra do sono*)

A fim de inaugurar esse novo espaço poético, percebe-se o desejo de suprimir o tempo cotidiano. Publicado quando Cabral ainda era o jovem poeta desconhecido, aos 22 anos de idade, o livro *Pedra do sono* já traz um escritor cuja característica principal em toda a sua obra será a de permanecer num constante exercício com a linguagem, movido por uma eterna insatisfação perante ela. Essa insatisfação impulsionará o poeta a questionar a sua própria atuação no processo de escritura, buscando sair a todo custo de situações sombrias, alimentadas pelo onírico e propiciadoras do acaso. Esse questionamento pode ser percebido em *Os três mal-amados*, no qual o escritor explicita sua relação com a poesia, predizendo o caminhar de sua obra que objetiva ser um percurso da obscuridade à clareza, arriscando “um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso” (Raimundo). Se nas duas primeiras obras o tempo é o da fuga e do passado evaporado, suprimido pelo poeta, em *O engenheiro* temos o tempo lento e estático, como vimos numa certa ausência de sequência verbal. Percebemos, também, uma atmosfera de morte rondando o cenário dessa obra. Há o desejo de controlar o atropelo do tempo que ao passar deixa sua marca nas coisas, como ocorre com “a fruta madura na beira da morte” (“As estações”).

Ainda imbuído de resquícios da paisagem onírica, *O engenheiro* projeta a construção de uma poesia clara e precisa, que valoriza o reino mineral e o tempo inerente a este, um tempo que lembra a eternidade. Diferente do tempo da fruta, correspondente ao tempo humano que traz a morte, o poeta segue o exemplo da estabilidade e duração da pedra. Em procura do

silêncio (a recusa das vozes do acaso) e da pureza da poesia, o poeta parece, desde já, admitir que sua caminhada pelo universo da linguagem não cessará, pois “o poema final ninguém escreverá” (“O fim do mundo”).

No segundo capítulo, a recusa ao passado impulsiona o escritor a preencher a ausência do presente da escritura, inaugurando um novo verso: “Poesia te escrevo fezes” (*Antiode*), negando o acaso da inspiração que altera o tempo da criação. O espaço do deserto será seu lugar privilegiado a fim de inaugurar um novo tempo da palavra poética. O tempo no deserto de Anfion parece caracterizar o tempo em toda a obra de João Cabral. Vimos que se trata de um tempo que lembra a vida humana com suas imperfeições. Ao querer construir um novo espaço poético, protegido do acaso, Cabral dá-se conta da impossibilidade de deter a ação do inesperado. O ato de jogar a flauta ao mar representa menos a desistência do que a persistência em manter sua poesia num contínuo processo criativo, buscando se não a flauta para essa empresa, ao menos um outro instrumento que lhe sirva na realização da lição poética “que se dá dia a dia” (“Vale do Capibaribe”).

A *Fábula de Anfion* nos oferece um aprendizado pelo avesso: ao invés de ser vista como um fracasso, a ação de jogar a flauta ao mar representa a continuidade, o reconhecimento do poeta diante da sabedoria do mar e da perfeita simetria de suas ondas. Anfion e o ser “sem plumas” figuram como exemplos da ação redutiva do poeta, que despe a linguagem, negando-lhe qualquer experiência subjetiva. Ao jogar a flauta, Anfion vivencia o vazio e o silêncio, sendo impulsionado a buscar respostas que preencham tal vazio. Contudo, adentra cada vez mais na forma vazia “sem plumas” do poema, percebendo que a carência/ ausência é menos do ser, que da própria linguagem.<sup>136</sup>

---

136 Após a *Fábula de Anfion* o poeta passou três anos sem escrever, mas ao entrar em contato com a poesia espanhola amplia seu olhar para a imagem do poema. Cf. prefácio de Marly de Oliveira à *Obra Completa*.

A fim de preencher a carência da linguagem, o escritor apropria-se de imagens que conotam a perfeição, como é o exemplo dos poemas que trazem mar e montanha, exemplos de lição geométrica para o poeta em *Paisagens com figuras*. Nessa obra, o tempo estagnado e calmo das montanhas figura como exemplo de um eu lírico analítico cuja visão das paisagens é registrada por intermédio da concretização dessas imagens no espaço-tempo do poema. Ansioso por um tempo calmo encontrado nas profundezas do mar, o tempo vivenciado nos poemas de *Paisagens com figuras* é um tempo circular, de um artista ciente do exercício que ainda tem pela frente, no longo percurso que será retratado pelo difícil caminhar de *O rio* e do retirante Severino, personagem cabralino angustiado com a ideia da morte, tentando a todo custo vencer a pressão desta, por mais forte que seja.

A atitude oscilante de Severino, pensando se seria melhor saltar da ponte da vida ou continuar sua luta diária, faz-nos lembrar de Anfion. Ambos possuem como objetivo a luta contra o acaso, seja o acaso-inspiração, seja o acaso-morte. O êxito de Anfion foi o de deixar para o mar a tarefa de realizar a lição de que não fora capaz. Já em *Morte e vida severina*, o êxito é percebido logo no título, pois, ao invés de vida e morte, que caracteriza o percurso natural do ser vivo, o poeta conseguiu inverter essa ordem natural, finalizando o percurso do retirante com a vida. Dessa forma, o poeta parece ter evitado/vencido o ataque do acaso (morte). Porém, não seria o contrário? A vida severina em meio a tantas mortes no decorrer do poema não representaria justamente a força ou a inevitável presença do acaso, surpreendendo o caminhar do auto para a morte?

Assim, o acaso não deixa de fazer parte da realização poética e essa parece ser a grande lição da poesia cabralina, pelo fato de na tentativa de se desvencilhar sempre do acaso, este forçosamente passa a ser tematizado em sua poesia, como uma presença inexorável.



Em *Uma faca só lâmina*, Cabral circunscreve sua insatisfação com a linguagem. No desejo de representar a ausência no poema, termina por perceber que todos os símbolos escolhidos (relógio, faca, bala) como comparantes terminam por desmoronar frente ao real. A forma encontrada para definir o objeto, concretizando-o no poema, é ampliar as possibilidades de símiles que enriqueçam sua imagem.

No terceiro capítulo, esse processo também pode ser verificado. Desde *O cão sem plumas*, o poeta vem trabalhando com comparantes, ampliando sua rede de símiles. Em *Quaderna* e *Serial* há a descrição de imagens passo a passo, ordenando-as contra o acaso, amarrando-as em suas quadras poéticas, unindo o motivo metapoético à questão temporal. Observador do real, o escritor, através do seu domínio da linguagem, traz as imagens desse real para o espaço poético, desejoso de apreender a imagem e desvencilhando-se do jogo de metáforas que a circunda. A imagem *ensina* ao poeta que ela é uma forma viva relativamente autônoma. *Relativamente*, pois sua tarefa poética, na qual propõe separar o eu psíquico da racionalidade, será a eterna luta travada na travessia da poesia. João Cabral tenta domar a imagem como se esta fosse uma fera (um “bicho” como vimos no poema “O relógio”) a ser guardada numa jaula (poema). Após a luta por apreender a realidade em *Uma faca só lâmina*, *Terceira feira* traz essa articulação entre poesia e realidade, visto que a primeira ousa servir-se da segunda através da percepção do poeta. Seu desafio será o de retirar a subjetividade da imagem e, mais ainda, tornar imagem concreta mesmo aquilo que é abstrato e, portanto, subjetivo: o tempo, tornando-o espesso como em *O relógio* e *O alpendre no canavial* (*Serial*). Em *Quaderna*, ao trabalhar imagens como a onda (“A imitação da água”) ou o fogo (“Estudos para uma bailadora andaluza”), o escritor consegue domar essas formas de movimentos autônomos na precisão de suas quadras. Seu trabalho é o de reduzir a imagem ao mundo real do poema. Para isso, desconfia até da sua própria visão. Seu olhar, ao invés de *ver* (recebendo e aceitando a realidade lá fora), *mostra*, ou seja, já olha com uma intenção analítica o objeto mirado, como

vimos em “O ovo de galinha”: “Ao olho *mostra a integridade/de* uma coisa num bloco, um ovo” (Grifos nossos). No decorrer de sua obra, o poeta busca a “integridade” do mundo material, apegando-se ao racional e recusando as dimensões subjetivas.

A contínua busca pela pureza da matéria faz com que o poeta duvide de uma percepção possivelmente falsa. Contudo, não há como separar o mundo real do mundo imaginário, pois um segue o outro, como a sombra segue o corpo. Ao negar a sombra, o mundo abstrato, João Cabral refugia-se na sua luta com o poema. A imagem para ele não é uma coisa, mas um ato<sup>137</sup>: o ato de fazer linguagem conscientemente.

A memória também é imagem; imagem do tempo passado. No quarto capítulo, vimos que *Museu de tudo* corresponde a uma ponte, um intervalo que liga o passado das obras anteriores às obras posteriores. A partir dessa obra, evidenciamos uma nova fase de João Cabral. Fase essa que receberá uma certa influência do passado tão recusado por ele.

A angústia provocada pelo passar do tempo, bem como o medo da morte estão em *Museu de tudo*, já que o poeta confessa: “Nada há contra o tempo” (“Anúncio para cosmético”), esse signo destrutivo cuja ação semelha à do câncer: “o câncer do câncer, o tempo” (“O espelho partido”). Nessa obra o poeta tece reflexões acerca do tempo e do fazer literário: “Poesia intransitiva/sem mira e pontaria” (*Anti-chair*). O problema da comunicação, sempre questionado, é ressaltado em alguns poemas dessa obra, como vimos em “O artista inconfessável”: uma tentativa lúdica de mostrar a (in)utilidade da poesia, principalmente em sua fase tardia, em que o tempo parece apressar o passo. Nesta obra, o escritor mostra que o tempo é algo irrecuperável, provando como as coisas são efêmeras diante do acaso da morte.

---

137 Para Sartre, “a imagem é um certo tipo de consciência. A imagem é um ato e não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa”. SPAIER *apud* SARTRE, Jean Paul. *A imaginação*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 120.

Em *A escola das facas* surge, então, um museu de memórias, que, mesmo trazendo a personalidade de sua vida em Pernambuco, não deixa de atentar para a forma do poema que o preocupa desde sempre. O tempo da produção dos poemas aliado ao tempo da memória convergem para a consciência da morte (“nascemos eu e minha morte”), espécie de cicatriz que o poeta traz consigo. O tempo da morte percorrerá ainda a obra seguinte, *Auto do frade*.

Nos últimos livros, percebemos que a morte tende a ganhar mais espaço, infiltrando-se nos poemas, permanecendo uma das suas grandes preocupações. A morte pessoal, social ou histórica é algo que o angustia por se tratar de um tempo sobre o qual a ação humana não tem domínio algum. A morte representa o inesperado, o grande acaso temido por João Cabral.

No quinto capítulo, vemos que esse acaso é semelhante a uma assombração contra a qual o poeta luta, mas que, inevitavelmente, finda por surpreendê-lo no caminhar da obra (ponte), como vimos em “História de pontes”, de *Crime na Calle Relator*. Nesse poema, notamos que o caminheiro tem por objetivo chegar à outra margem e ao fazê-lo não espera nenhuma surpresa. No entanto, por mais que esteja programado o seu percurso, nada impede que, na duração do trajeto que percorre, surja um sujeito de riso diabólico em sua direção (o acaso “puro nada”), no meio da ponte, em meio à atmosfera noturna do Recife. A ponte, assim como um “corredor”, por mais conhecida que seja, leva-o a um destino desconhecido. A travessia de um ponto a outro implica uma experiência, uma aventura em que o poeta se mostra sempre disposto a vivenciar, indo além dos limites que ele próprio impõe à sua linguagem poética.

Concluimos que o acaso (a morte) torna-se um obstáculo a ser combatido durante toda sua trajetória, permanecendo presente nos seus questionamentos. Essa inquietude (“cicatriz”) acompanha seu caminhar, integrando a paisagem dos poemas “como uma bala enterrada no corpo” (*Uma faca só lâmina*).

Apesar da insistência em detê-lo, o inesperado faz-se presente nos poemas: nos sons que invadem o sono tranquilo em *Pedra do sono*; no acaso que faz soar a flauta, em Tereza de *Os três mal-amados*, representada por um fantasma distante; no nascimento de um novo Severino em meio a tanta morte no sertão nordestino; no caminheiro desconhecido encontrado na ponte; na morte de frei Caneca, que, ao invés da morte prevista (enforcamento), é surpreendido pelo fuzilamento. Enfim, na sua metapoesia, João Cabral atenta para o fato de o acaso estar sempre *ali*, inerente às nossas vidas e, portanto, às obras que são produzidas pelos homens que as pensam, pois o pensar trará sempre a lucidez ligada à imaginação, ambas interagindo para a realização da travessia da linguagem poética. Finalmente, João Cabral compreende que o excesso de lucidez também desemboca na irrerealidade:

Tanta lucidez dá vertigem.  
Faz perder pé na realidade.  
Perder pé dentro de si mesmo,  
sem contrapé, é uma voragem.

(“Diante da folha branca”, *Agrestes*)

A persistência do dizer, impulsionado por uma insatisfação com o presente alcançado até então, leva o poeta a uma atitude crítica de “pensar” a linguagem antes de escrevê-la. Mas, como o discurso é falho, haverá sempre uma lacuna a ser preenchida. O motor cabralino semelhante ao tempo da modernidade age incessantemente, procurando inaugurar uma nova palavra, um novo tempo sempre localizado num futuro a que ainda não chegamos, mas pretendemos chegar.

No sexto e último capítulo, que traz as obras *Sevilha andando* e *Andando Sevilha*, presenciamos a experiência do poeta em extrair o núcleo imagético do poema, como o sol (palavra/ imagem) que Sevilha (o poema) guarda dentro de si. Assim, o núcleo da poesia cabralina se afigura para nós como um sol,

cujos raios se estendem por toda sua obra, com diferentes intensidades, de acordo com a necessidade de sua paisagem: se estamos numa paisagem inóspita e severina, o sol possui a ação de castigar; se estamos numa paisagem onírica (*Pedra do sono*), o sol pode ser figurado num eclipse. O importante é que o poeta, ciente de seu labor, consegue regular essa luz solar. Escritor e obra parecem crescer juntos, construindo-se dia a dia no tempo, perfazendo o percurso da sombra de *Pedra do sono* à luz sevilhana, ou, ao contrário, da luz à sombra, quando o escritor passa a deixar de ser guiado pelos olhos, anunciando o crepúsculo de sua obra.

Nosso estudo, desejoso de compreender a história da poética cabralina, procurou seguir o exemplo de clareza e precisão do poeta ao abordar diferentes *temáticas* da obra em relação ao tempo. Identificamos em sua poesia diversas experiências temporais: da supressão do tempo (*Pedra do sono*) ao tempo elástico da borracha de *O engenheiro*, para em seguida representar a angústia vivida pelo fazer poético entre a poesia passada e futura (tensão vivenciada por Anfion) ou, ainda, apresentar os tempos do viver e do morrer do caminhar severino. Depois, então, a poesia de João Cabral traz imagens do tempo espesso concretizadas por objetos, como se a substância temporal pudesse ser apalpada.

Durante nossa travessia pela poesia cabralina, algo nos marcou profundamente. Desde o seu primeiro livro, João Cabral insiste em lançar sua alma para fora do espaço poético, evitando que ela cause algum dano à lucidez de sua criação literária. Sua postura ética de recusa do lirismo fácil e de preferência pela matéria esculpida no poema, na verdade, esconde a impossibilidade do poeta em enfrentar a matéria desconhecida do acaso e o subjetivismo do ser. Sendo assim, por mais que o ser cabralino negue o abstrato e tente esconder a angústia e a ausência que traz consigo, engavetando sua alma, mais adiante essa alma voltará com um peso ainda maior por ter sido insistentemente

abafada.<sup>138</sup> Mas o passar do tempo não vence o poeta. Seus mais belos poemas parecem ser *Sevilha andando* e *Andando Sevilha*, trazendo não mais a angústia, mas a leveza do ser sevilhano e o forte desejo de “sevilhizar o mundo”.

## REFERÊNCIAS

### I – Obras de João Cabral de Melo Neto

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MELO NETO, João Cabral de. *Duas águas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

### II – Sobre João Cabral de Melo Neto

ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro; São Paulo: Nova Fronteira, 1998.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2001.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

---

138 “O poeta decide, por fim, que a poesia é a causa de sua angústia, pois ela o torna cada vez mais áspero e impaciente consigo mesmo” (CASTELLO, José, 1996, p. 178).

- BARBOSA, João Alexandre. *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê, 2002.
- BOSI, Alfredo. O Auto do frade: as vozes e a geometria. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo, 1988. [s.l.]
- CAMPOS, Haroldo. O geômetra engajado. In: (Org.). *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Poesia ao norte*. Remate de males. Campinas, 1999.
- CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CASTELLO, José. *O homem sem alma*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- DANTAS, Marcio de Lima. *Mestiçagem e ensaísmo em João Cabral de Melo Neto: uma leitura do livro "Crime na Calle Relator"*. 1995. 124f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Departamento de Letras. Natal, 1995.
- DANTAS, Marcio de Lima. Ensaísmo e poesia em João Cabral de Melo Neto. In: FALLEIROS, Marcos Falchero (Org.). *Scriptoria II: Ensaios de Literatura*. Natal: EDUFRN 2000.
- FRANCESCHI, Antonio Fernando de et al. *Cadernos de Literatura Brasileira. João Cabral de Melo Neto*, n.1, 1996.
- LEITE, Sebastião Uchôa. *Participação da palavra poética: do modernismo à poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Vozes, 1966.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MAMEDE, Zila. *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Nobel, 1987.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese: ensaios sobre lírica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- NUNES, Benedito. *Poetas modernos do Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- NUNES, Benedito. A máquina do poema. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Antares, 1980.

STERZI, Eduardo. O reino e o deserto: a inquietante medievallidade do moderno. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/viewFile/1984-784X.2011nesp4p4/22953>>. Acesso em: 5 out. 2015.

SÜSSEKIND, Flora. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: UFMG, 1998.

VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

### III – Sobre o tempo

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1984.

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1994.

BOUTANG, Pierre. *O tempo: ensaio sobre a origem*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história*. São Paulo: Iluminuras; Belo Horizonte: UFMG, 1996.

SPONVILLE, André Comte. *O ser – tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WHITROW, G. J. *O tempo na história: concepções do tempo da pré-história aos nossos dias*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.



## IV – Obras gerais

- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 2000a.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 15. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2000.
- GMEINER, Conceição Neves. *A morada do ser: uma abordagem filosófica da linguagem na leitura de Martin Heidegger*. São Paulo: Leopoldinum, 1998.
- COELHO NETO, J. Teixeira. *Semiótica informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1994.
- HEIDEGGER, Martin. *Língua de tradição e língua técnica*. Tradução de Mário Botas. Lisboa: Vega, 1995.
- HEIDEGGER, Martin. *Sobre o problema do ser; O caminho do campo*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1969.

- HIGH, Peter B. *An Outline of American Literature*. New York: Longman Inc., 1995.
- HUIZINGA, Joan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: Textos de Estética da Recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Maria Lúcia Pinho (Trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MARTÍNEZ, Falcón Constantino et al. *Dicionário de mitologia clássica*. Lisboa: Presença, 1997.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, [s/d].
- NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- PATRICK, Guyomard. *O gozo do trágico: Antígona e o desejo do analista*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PAZ, Octávio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Economica, 1998.
- PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *Literatura Brasileira: das origens a 1945*. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- PIGNATARI, Décio. *Comunicação poética*. São Paulo: Cortês & Moraes, 1977.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- POE, Edgar Allan. *Poesia e prosa*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Machado. Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d].

PONGE, Francis. *O partido das coisas*. Tradução de Adalberto Müller Jr. et al. São Paulo: Iluminuras, 2000.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1997.

SARTRE, Jean Paul. *A imaginação*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor, metafísica da morte*. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SCHKLOVSKI, Victor. *A arte como procedimento*. In: TOLEDO, Dionísio de (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.



Rosanne Bezerra de Araújo possui doutorado em Letras (Área de Concentração em Literatura e Cultura) pela Universidade Federal da Paraíba, com estágio de doutorado no exterior na Universidade de Nottingham, Inglaterra. É graduada e mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada e Teoria da Literatura.

Atualmente é professora adjunta do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas da UFRN, atuando no Curso de Graduação em Letras e no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem.



Este livro foi projetado pela equipe  
da EDUFRRN - Editora da Universidade  
Federal do Rio Grande do Norte.

Agosto de 2016